画布上的创造

VISIT…

469953

画布上的创造

2 020 8368 1

戴士和 著

中国人民解放军军事学院图书馆

四川人民出版社

一九八六年·成都

责任编辑：钱学文
封面设计：戴士和
插　　图：曹　力
装　　帧：盛寄萍

画布上的创造

戴士和著

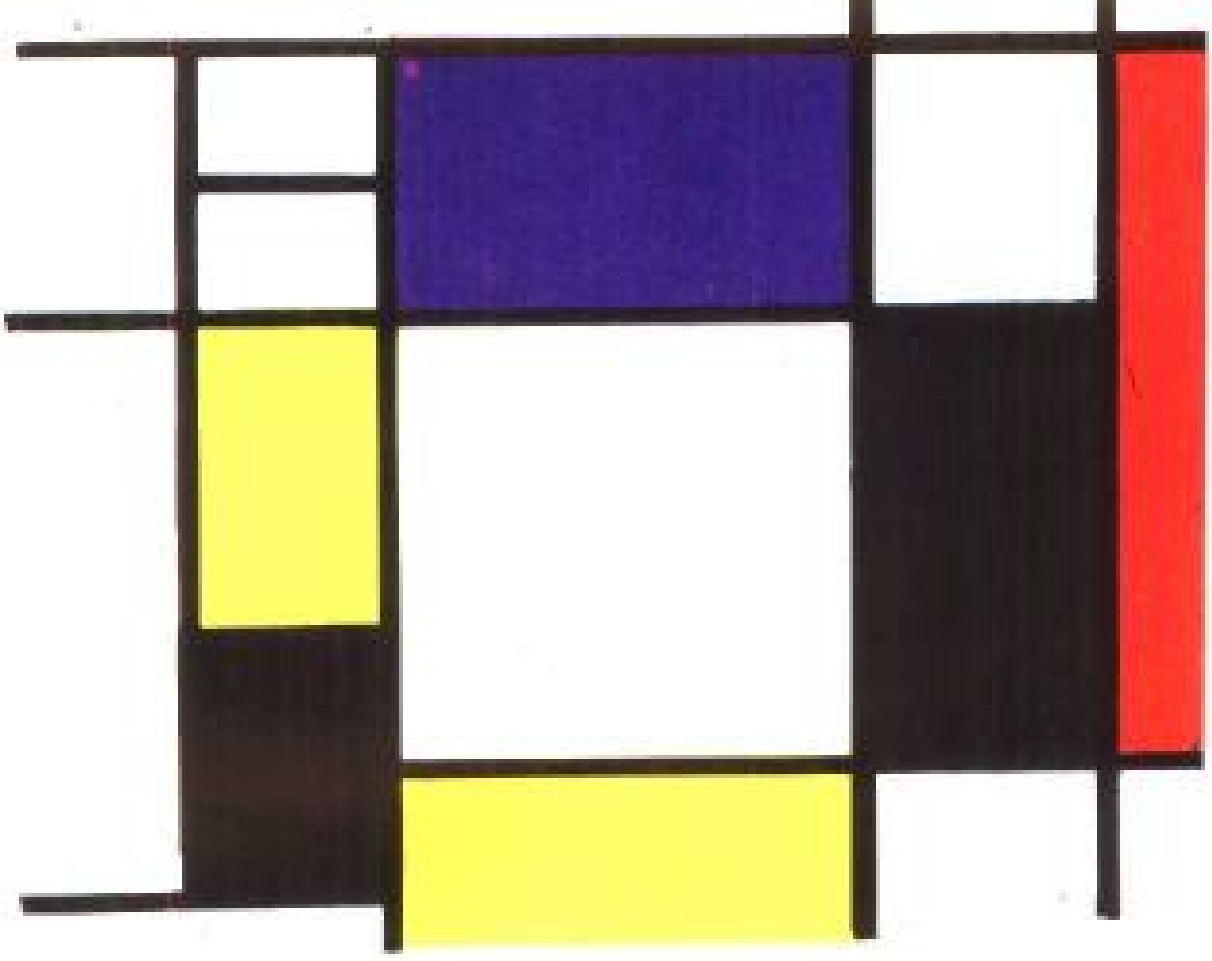
四川人民出版社出版（成都盐道街三号）
四川省新华书店发行
自贡新华印刷厂印刷

开本787×960mm 1/32 印张6.25插页9字数74千
1986年4月第一版　　1986年4月第一次印刷
书号：17118·148　　印数：1—40,000

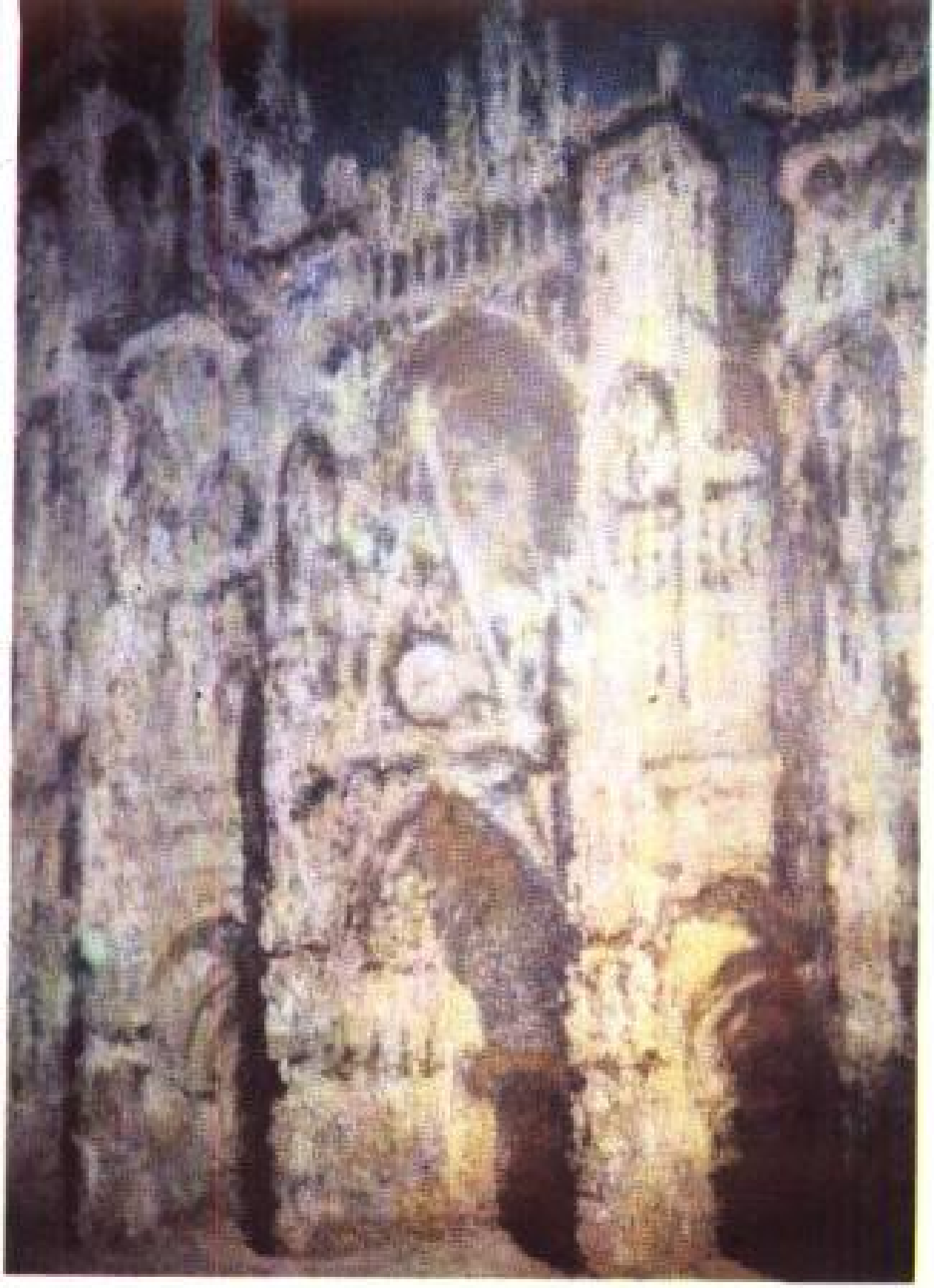
定价：1.05元

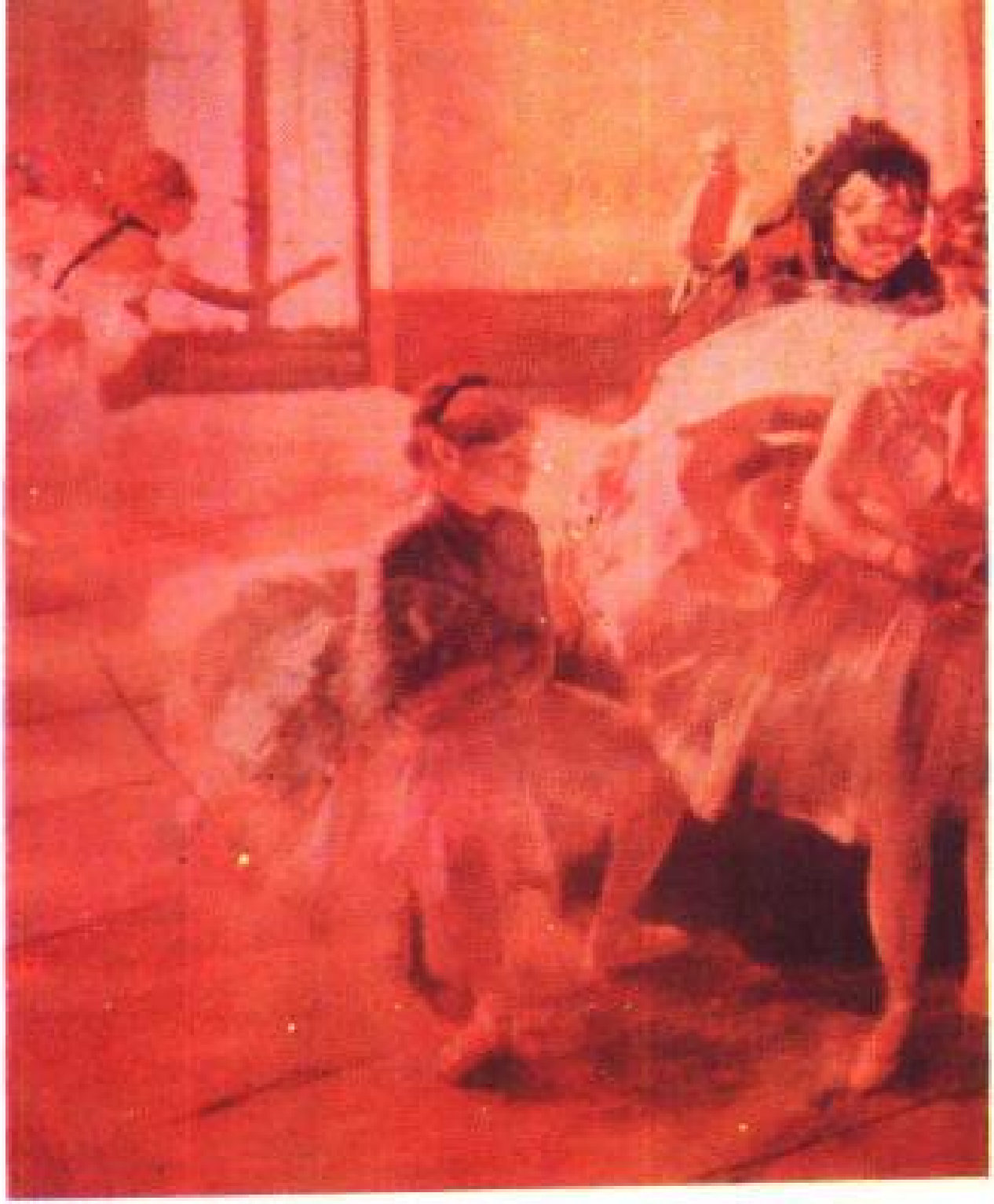
2

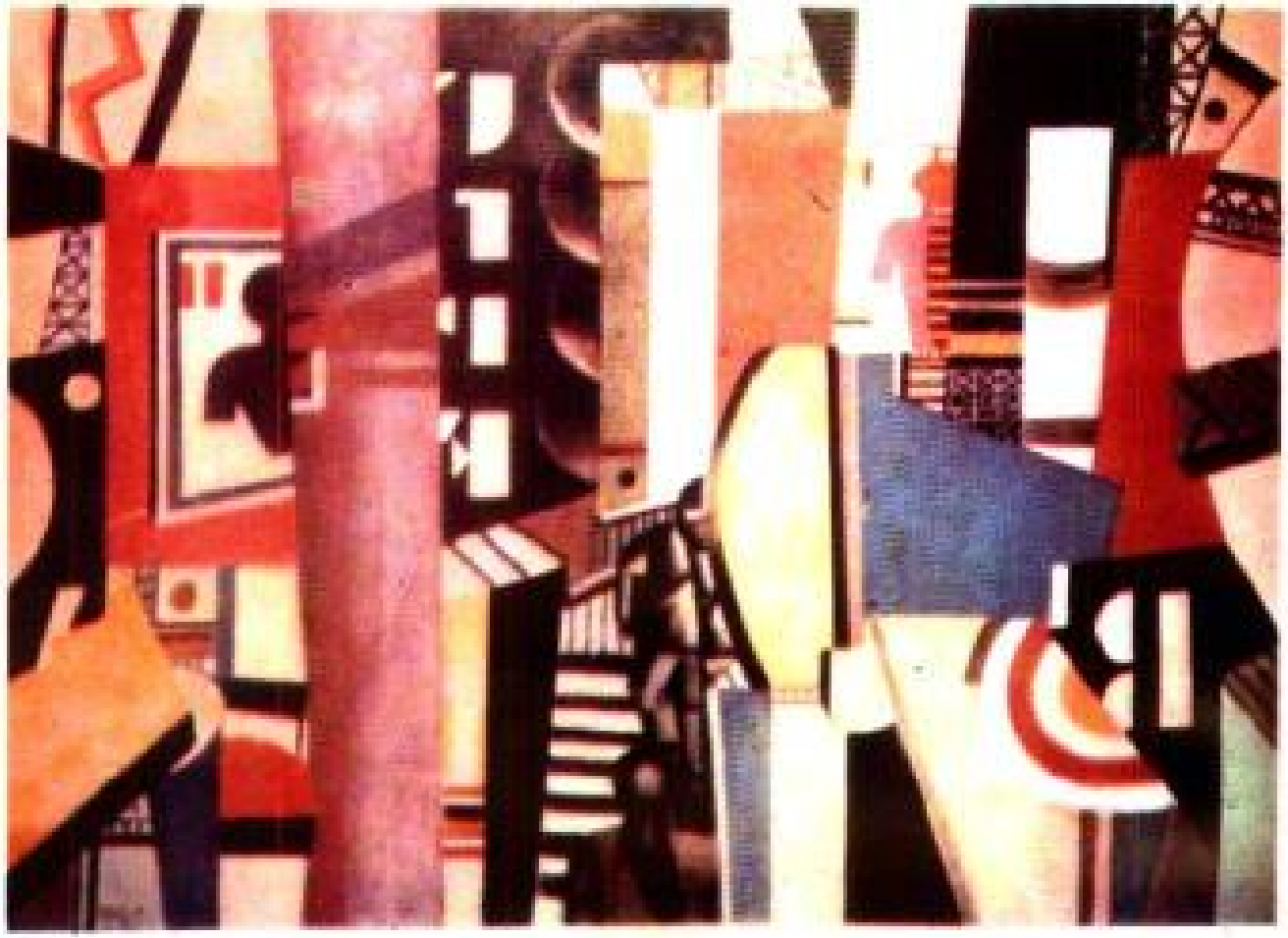
3



5







9

①马提斯

②③康丁斯基

④蒙德利安

⑤列奥纳多·达·芬奇

⑥莫奈

⑦莫奈

⑧德加

⑨莱歇

《走向未来》丛书顾问

（按姓氏笔划为序）

包遵信　严济慈　杜润生　张黎群　陈一咨
陈翰伯　钟沛璋　侯外庐　钱三强

《走向未来》丛书编辑委员会

主　编：金观涛

副主编：陈越光　唐若昕

编　委：（按姓氏笔划为序）

丁学良　王小强　王岐山　王军衡
王晓鲁　王　焱　尹蓝天　乐秀成
朱嘉明　朱熹豪　刘　东　刘青峰
严家其　何维凌　张　钢　阮芳赋
陈子伶　陈越光　易小冶　金观涛
秦晓鹰　贾新民　翁永曦　唐若昕
陶德荣　黄江南　董秀玉　樊洪业
戴士和

编者献辞

《走向未来》丛书和读者见面了。

她凝聚着我们的心血和期望。

我们期待她能够：展现当代自然科学和社会科学日新月异的面貌；反映人类认识和追求真理的曲折道路；记录这一代人对祖国命运和人类未来的思考。

我们的时代是不寻常的。二十世纪科学技术革命正在迅速而又深刻地改变着人类的社会生活和生存方式。人们迫切地感到，必须严肃认真地对待一个富有挑战性的、千变万化的未来。正是在这种历史关头，中华民族开始了自己悠久历史中又一次真正的复兴。

在艰苦而又富有生命力的改革道路上，我们坚定了马克思主义的信仰，理解了科学的价值，并逐

步深化了对我们时代和民族的认识。今天，我们听从祖国的召唤，热情地投身于实现社会主义现代化的伟大潮流。

马克思有一句名言："思想的闪电一旦真正射入这块没有触动过的人民园地，德国人就会解放成为人。"* 今天，照亮我们民族的思想闪电，就是马克思主义、科学精神和我们民族优秀传统的结合，以及由此开始的创新！

《走向未来》丛书力图从世界观高度把握当代科学的最新成就和特点，通过精选、咀嚼、消化了的各门学科的知识，使读者特别是青年读者能从整个人类文明曲折的发展和更迭中，理解中华民族的伟大贡献和历史地位，科学地认识世界发展的趋势，激发对祖国、对民族的热爱和责任感。

她特别注重于科学的思想方法和新兴的边缘学科的介绍和应用；把当前我国自然科学、社会科学，以及文学艺术方面创造性的成果，严肃地介绍给社会，推动自然科学与社会科学的结合。

《丛书》是个新的园地，她将自始至终贯彻严肃认真的学风和生动活泼的文风。

---

* 《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1975年版，第1卷，第15页。

《走向未来》丛书，从她一开始就受到老一辈共产党人关怀，受到学术界前辈的热情支持。

约四百年前，弗兰西斯·培根在《伟大的复兴》一书序言中，曾经这样谈到书中描述的对象，他“希望人们不要把它看作一种意见，而要看作是一项事业，并相信我们在这里所做的不是为某一宗派或理论奠定基础，而是为人类的福祉和尊严……。”我们怀着真挚的感情，把这段话献给《丛书》的读者，希望广大读者关心她、批评她、帮助她。

让她成为我们共同的事业。

《走向未来》丛书编委会

一九八三年六月于北京

序　言

当我把论题压缩在绘画语言这个小范围里以后，却发现它还是太庞大了。据说是放弃掉解释一切的奢望才可能说出一些，其实又没有任何一个小题目不与一切相联系。所以，我倒不担心题目太窄，或者太专业、太技术性了，本来我落笔的动机就不是写技法教科书。

造形、色彩、构图，这些问题表面看来是纯技术性的，但是钻进去又发现它并非如此，这里面的矛盾吸引着我把自己的一些认识整理出来，在这短短几万字里勾划出一个粗线条的轮廓。

作　者

一九八五年夏

目　录

序　言

第一章　抽象画的冲击…… 1

1-1 笑话 …… 3

1-2 新的眼光 …… 7

1-3 不是定义 …… 11

1-4 两种类型 …… 15

1-5 康丁斯基 …… 20

1-6 蒙德里安 …… 27

1-7 抽象绘画语言 …… 33

第二章　对写实的反思…… 47

2-1 越轨的印象派 …… 49

2-2 站不住脚的辩护 …… 51

2-3 达·芬奇的真色 …… 58

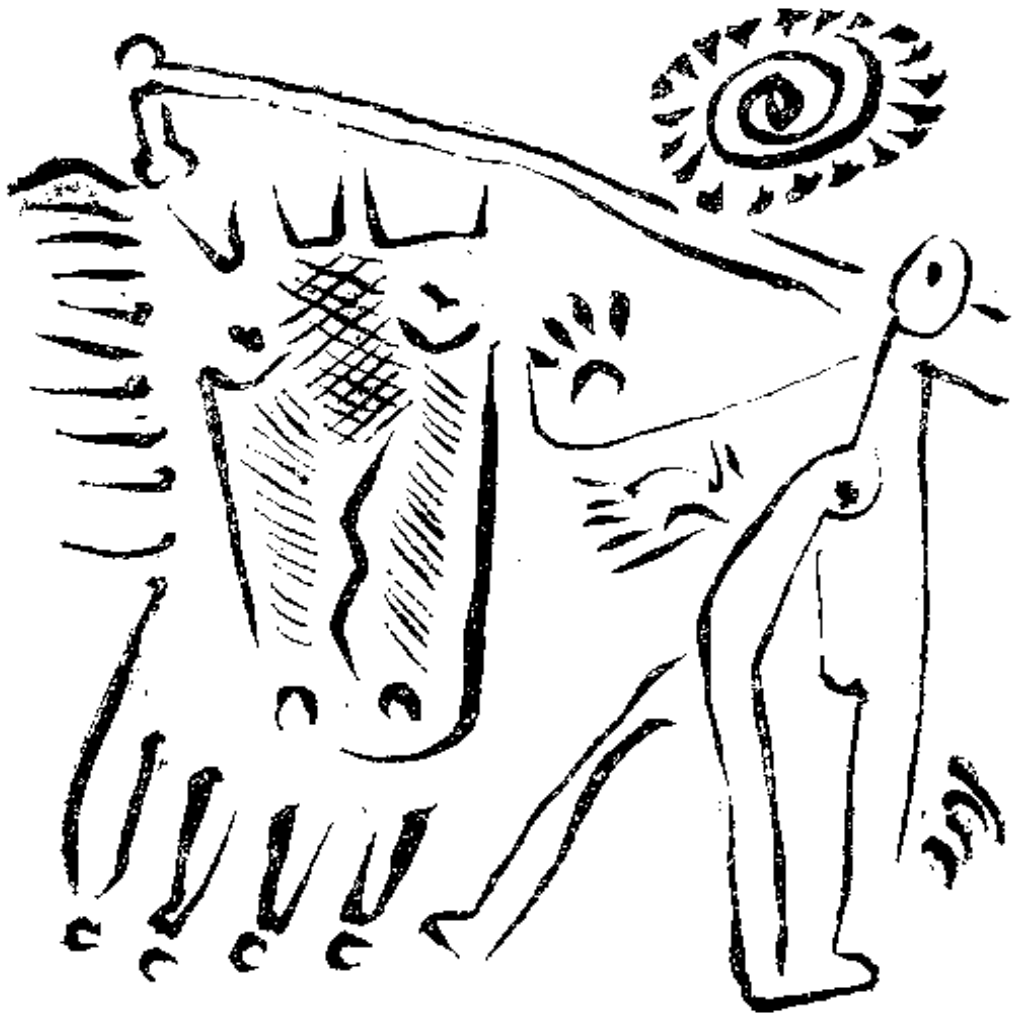
2-4 信念的由来 …… 62
2-5 朦胧的光影 …… 65
2-6 构图·透视的魔力 …… 69
2-7 印象派的条件色 …… 72
2-8 印象派的造形 …… 77
2-9 构图·偶然一瞥 …… 79
2-10 在印象派眼睛的背后…… 80
2-11 对于“真实”的判断…… 84
2-12 写实性绘画语言…… 91

第三章 一般性绘画语言…… 97
3-1 描述与表现 ……100
3-2 物象与图形 ……106

*　　*

3-3 物象作为绘画语言 ……110
3-4 两类单元 ……114
3-5 构图 ……119

第四章　规范·形式·素材 ……125
4-1 多元化 ……127
4-2 米格伦闹剧的启示 ……130
4-3 神秘与神圣 ……132
4-4 创作的规则和规则的创作 ……136
4-5 不叫形式 ……140
4-6 素材的质变 ……144
4-7 背景生活 ……148



第一章

抽象画的冲击

创作一幅作品如同创造一个世界……

——瓦西里·康丁斯基

同样难得的，在画中我们可以看到一种十分明确的人生态度。

——埃贝哈特·特勒格尔

在我看来，抽象的绘画语言比起写实性绘画语言更加单纯，而不是更加玄妙。所以，我把抽象绘画语言放在第一章，作为本书的论述起点。

1-1 笑　话

在现代的绘画里，似乎没有比抽象画更费解的了。

如果从1910年算起，现代抽象绘画也有半个多世纪的历史了。几十年间，它象个怪物一样，受尽

了嘲弄和斥责，时至今日，世界上仍然有不少学者、名流坚定地相信，抽象绘画不过是胡来而已。

1984年，伦敦的一家电视台播放了一个讽刺抽象绘画的节目，真人真事，实况录相。这个节目是由前后两个部分组成，第一部分由摄制组到大街上随便找了几个正在扫地的清洁工人，请他们用自己手里的扫帚，在一张准备好的画布上任意涂抹，整个过程统统录相。第二部分，邀请一批美术理论家和评论家，约他们到某个画廊来，鉴定一幅新近问世的抽象画，大厅里仪式隆重，灯火辉煌，香槟、地毯、侍者，样样齐备。清洁工涂抹的作品，就一本正经地悬挂在大厅中央。录相机把理论家们到场之后对这幅作品所发表的评论——他们对作品的分析、理论上的发挥，历史上的引证，哲理上的引伸全部录制下来，然后，与第一部分编在一起，连续播放。这个节目自然是脍炙人口，一时传为笑谈。

真人真事的采访摄影，节目的真实性当然是不容怀疑的。在画廊里发表评论的，都是有名有姓的评论家，他们自然也会从中引出自己的教训，但是，玩笑毕竟不能代替理解。在这里，可以认真提出的问题是什么呢？

首先是这样一个问题：欣赏与创作这两个过程

所依据的思想是否总是一致的？

为了说明这个问题，先讲一个不会引人发笑的笑话：俄国著名的现实主义画家依·列宾和他的一个朋友在院子里散步，大雪之后，周围一片银白。这位朋友瞥见路边雪地上有一小片黄色的污渍，显然是狗留下的尿迹。他就顺便用靴尖翻起雪和泥土把污渍掩盖了。没料到列宾发觉时却当真地生气了，他说，几天以来他总是到这里来欣赏这一片美丽的琥珀色！

我当然无意把抽象绘画比作狗尿，但是在白色背景上这一片“美丽的琥珀色”的“作者”的偶然之举，与大画家列宾郑重其事的欣赏之间，不是形成了某种有趣的矛盾吗？谁会笑列宾呢？

列宾看到的不是污渍，这是因为他用另一种眼光去看，用另一种思路去领悟，从而得到了与常人不同的感受。

在一个对象那里能看到什么，取决于我们用什么眼光，从什么角度去看；能领悟到什么，取决于我们用什么思路，用什么思想方式去理解。

见仁见智的分歧，不仅存在于抽象绘画的欣赏，对于写实性绘画，对一切艺术作品的欣赏品评之中都存在。人们称为“妙手偶得”的逸品，只是

因为欣赏它无需改换观众的习惯意识就得到称赞，而在作者却未必是刻意追求的力作。人们贬为信手胡来的东西，往往只是因为接受它需要改变自己的思路，就遭到嘲笑，而在作者，却很可能是苦心经营之作。

一个玩照相机的孩子，在街头的人群里完全漫不经心地拍了三千张照片，每一张都是偶然和随意的，可以说事先完全没有构思，结果碰巧了，有一张拍下了一副生动的嘴脸，有着迷人的光影和动人的表情。这是完全可能的。对这张照片，理论家、评论家们自然能够发挥一番，阐释一通。这样，作者的偶然之举与欣赏者郑重其事的感受之间又形成了一对生动的矛盾。

有这样的矛盾本来是正常的事。在什么条件下，这对矛盾才会变成笑话呢？这个条件就是，矛盾的存在并没有被当事人意识到。批评家以为自己的理解就是画家的构思，或者反过来，画家以为批评家所作的发挥就是自己构思的深度与规模，都要出笑话。

绘画理论的建树与绘画作品的完成，是两项实践活动，两项并行发展的各不相同的创造性实践活动。

欣赏者与画家的思想常常是不同的。这样，对绘画所作的评论，往往主要是评论者本人思想的表现，而未必是画家思想的解说。

回到前面所讲的电视节目上来，我们反问：如果一件作品的效果确实有意思，我们又何必要追究这个效果的来路呢？刻意追求来的也好，偶然碰出来的也好，与画面效果有什么关系？

一个评论家如果能从一个画面中真的讲出道理，讲出学问来，那正是评论家自己的水平，这个水平远远高于画家又有什么不好？

在这一章里，我将从绘画语言的角度对抽象绘画作出分析。尽管力图从作品的实际情况和画家本人的说法出发，但是，实际上所说的、所理解和解释的，也都是，首先是我所可能理解，或我可能感受的东西，而未必与文中所提及的作品的原始构思完全一致。

1-2 新的眼光

绘画变成抽象以后，还有什么可看呢？面对一片叫不出名字的图形与色彩，从何看起呢？要用一

种什么样的眼光来看呢？这种眼光是偶然产生的吗？

西方现代抽象绘画问世是在本世纪初。在此之前，他们经历了一个严格写实绘画逐步解体的过程。这个过程，可以从十九世纪七、八十年代算起，到抽象绘画形成，有三十年左右的时间。在这段时间里，绘画语言与观念迅速地、也是一步一步地转变了。在这段时间里，孕育了此后全部现代流派的雏形，抽象绘画的意识也在其中发展起来。

印象派从上世纪七十年代起，在画坛上活跃了二十年，它给严格写实性绘画语言打开了第一个缺口。他们的作品仍然沿用着写实语言，但是，变化已经开始了。莫奈作为印象派的大师告诫画家们，写生的时候，要忘记你眼前是什么东西，你看到的只是色彩，只是色彩之间的关系。印象派的作品里，虽然自然物象还是明白可辨的，但是辨认出来又得到什么呢？一丛树，一座桥、教堂、草垛，这一切并无任何惊人之处。但是，在他们的绘画语言里，自然物象已经开始解体，分解成色彩的组织，分解成光的组织，正是在这种组织里，画家体味到一些东西，说出了一些东西。

十年之后，修拉登场，点彩派出现了。自然物

象被进一步分解，色彩被还原为纯色的组合，在画面上用基本色画成小笔触、小斑点。于是，他们从物象色彩的分解开始，更进一步，把分解出来的小斑点象镶嵌画一样，在画布的平面上重新组织起来，重新编排起来。他们引导着原色的小斑点在画面上从上到下，从左到右地“游戏与斗争”，象作曲家在谱纸上调配音符的位置，估算着节奏与平衡。发展到点彩派，画家与自然物象之间拉开了更大的距离，而更多地注目于自己的画布，注目于画面自身的完整，注目于画布上斑点之间的组织关系，这种关系与其说取决于物象的启示，不如说决定于画面自身的需要。

印象派与点彩派的努力已经表明，物象被分解之后，并不是一片虚无。被分解出的色斑组织仍然具有艺术上特殊的、可以说是前所未有的吸引力。

新的眼光在迅猛发展。

印象派之后，塞尚在画面上建立了不同于日常透视规则的画面结构，他明确意识到，艺术并不是自然物象的摹写，而是与自然平行的和谐体。1905年，塞尚生命的最后一年里，巴黎的野兽派和德国的表现主义拉开了自己的帷幕，马提斯指出，客观物象在进入画面时，需要经过翻译，由画家把它

们翻译成色与线的纯平面效果，才具有绘画的价值。这里，“翻译”的意思，就是改变其原有的自然形态。诺尔德热情洋溢地说，色彩在哭，在笑，色彩象银铃的颤动，象青铜器的轰鸣。

对他们，当时的人曾尖刻地抨击说这是撒向观众面前的原装油彩颜料，然而也有人感到正是在他们五彩缤纷的色彩的漩涡里，表现出一种难能可贵的激情。

1909年，作为抽象绘画前驱的立体派出现了，可辨认的物象淹没在各种图形残片的堆积里。自然物象被肢解，被割断，被掩盖，作为图形残片的一部分，从画面某些角落里隐约透出几分物象的原形。

如果我们不去寻找物象的原形，那么，这些图形片断的组织，它们之间的互相叠置，互相穿插、掩映、渗透却造就了一个整体，一个与自然物象不同的新的整体。立体派的创始人毕加索注意到，绘画有自身的价值，不在于对事物的如实描写。

就在立体派出现一年以后，1910年，康丁斯基画出了第一幅抽象绘画。

从绘画语言的角度回顾这一段历史，可以找到一种逐步发展起来的新的眼光。

用这种眼光去观察客观物象，不是把物象当作日常的、具有各种物质功用的实体看待，而是把它们分解为若干组视觉元素之间的关系，实体被这种眼光拆成断片。

用这种眼光看绘画，不是去追究画面图形与自然物象之间的相似，而是去倾听画面自身的音响，用分解出来的断片来构筑另外一个新的视觉天地，从图形色彩本身的组织关系里，去品味其自身的内涵。

当人们有了这种眼光的时候，就已经站在抽象绘画的大门口了。

1-3 不是定义

“抽象派”这三个字已经说顺了嘴，其实，抽象绘画并不是一个流派集团。抽象绘画包括了许多流派、许多风格，这些流派在艺术风格、社会倾向上各不相同，但使用着一种类似的绘画语言。

抽象绘画，它的特征就在于它所使用的绘画语言的特殊性。

但我无心为抽象绘画作定义，每一种艺术现象

都是错综复杂的，对一个现象所下的每一种定义，只是从某一特定角度、使用某种特定思想方法所作出的研究成果。而打算囊括所有角度与思路，以图对现象作出一个“全面的定义”，就需要一个起码的条件：已经穷尽了所有的研究角度，而这个条件在我并不具备，因此，尽管我在本节准备探讨抽象绘画是什么的问题，但是，只从绘画语言的角度来理解它，而不是什么全面的定义。

正因为我们是从绘画语言的角度来理解抽象绘画，而不仅仅从社会学的角度去思考，就不会把它简单地归结为西方的、资产阶级的、没落的文化现象。在非洲、阿拉伯国家、亚洲、拉丁美洲以及社会主义国家的当代艺术中，都有抽象绘画的种种表现，其中一些作品所表现的明朗与豪爽，力量与信心，那些朝气蓬勃的精神境界与西方抽象绘画迥然不同，然而却都是“抽象”的。抽象绘画，既不专属于某个国度，也不专属于某种政治集团，它的特点，在于它所使用的绘画语言的特殊性。

那么，这种绘画语言的特征究竟是什么呢？

与我们所熟悉的写实语言相比较，相对照，大体上可以把抽象绘画语言的特征概括为以下两点：

一、写实性绘画语言有明确的描述性，画面上

有明确的可辨认的物象。而抽象绘画语言的特点是非描述性，画面上没有可辨认的自然物象；如果有，也无需辨认。

二、写实性绘画所传达的思想，有很明确的一部分是借助其所描述的物象组合（如：人物、环境）来传达的。而抽象绘画是通过画面上的图形与色彩来传达的，这些图形与色彩无需构成某个生活场景的幻觉，而仅仅以其自身的组织来传达某种思想情怀。

把握了这两点，就可以把写实性绘画语言与抽象绘画语言区分开来，也就把握了抽象绘画的特征。

马克斯俾尔认为，抽象绘画是“把抽象的思考本身，以纯粹的艺术手段创作出来的一种可视的形象。”①这与日本乾由明的说法类似，他认为抽象绘画不外是思考或观念，把本来是抽象的，眼睛看不见的东西，赋予具体的形状，而能让眼睛看到。

这类想法的积极之处，与其说是点明了抽象绘画的特性，不如说是对一般艺术作品共性的重新思考。因为，任何一种绘画所表达的思想都是无形的，而任何一种无形思想的绘画表现又都要诉诸视

① 《国外美术资料》1979年第5期第7页。

觉——最严格的写实性绘画也并不例外。

另外两种谈不上任何积极意义的说法，是望文生义：抽象，就是抽掉了形象。而没有形象就无所谓艺术，因为艺术是依靠形象而如何如何。抽象，就是脱离了具体。而脱离了具体就又如何如何。

抽象这个字眼，在没有别的通用词汇之前，就姑且用它说下去吧，咬文嚼字并不就是严肃的思考。

抽象绘画之所以成为难于理解的、难以接受的怪物，就因为它所使用的绘画语言与人们习惯的绘画语言规范显然不同。

接受一幅写实性绘画，观众习惯于首先识别出画面上的物象是什么，然后就通过“物象识别”这座桥梁，理智地或激情地指出这幅作品描绘了什么情节场景，进而表现了什么思想。在写实绘画，“物象识别”是关键，是钥匙，是从画面到思想之间的一座绕不开的桥。

抽象绘画最突出的一点，就是拆掉了这座桥，物象是无从识别的，或者是无需识别的。在取消了自然物象的画面里，有的仅仅是一些图形和颜色。旧的通道被堵塞了，原有的桥梁被拆除了，用原来的习惯去欣赏抽象绘画，只能是处处碰壁。多少人

满怀好奇而来，莫名其妙而去。

好心肠的人用“联想”充当变通的方法，象在剥落的粉墙上联想出物象一样，力图从抽象绘画里寻找出类似物象的图形，力图辨认出一点与写实相连接的蛛丝马迹。使用这种变通的办法，不过是竭力把抽象绘画归入到原先已经习惯的规范里面去。结果，也只能是更加遗憾。即使偶然在某个角落上找出一个物象的影子，那么别的图形又是什么呢？通观全幅，仍然是不知所云。

问题是很明白、很尖锐的：如果接受抽象的绘画语言，那就意味着要接受一种新的绘画语言规范，它与习惯的写实性绘画语言规范显然不同，它要求着一种新的欣赏方式和创作方式，要求一种新的思路和眼光。

1-4 两个类型

“我画完速写，一路沉思地回到家里，当我打开工作室的门时，我忽然遇到了一幅难以形容的、炽热的美妙的图画。我吃惊得手足无措地站住，凝视着它。看来这幅绘画完全没有主题（主题即物象

——笔者注），没有什么类似的客观对象，完全是由明亮的色块组成。最后，我走近了一些，我才认清它究竟是什么——我自己的绘画，在架上斜立着……”。“我明白了一件事——那就是我的绘画上不需要有什么客观的东西和客观物体的描绘，而且这些东西实际上对我的绘画是有害的。”①康丁斯基的这些自述，被称作现代抽象绘画的启示录。两年以后，他用水彩颜料完成了第一幅抽象绘画。这样，1910年就被认为是西方现代抽象绘画的起点。

赫伯特·里德在他的《现代绘画简史》里把现代抽象绘画区分为两种类型，分别从属于两个原则，一个符合于“客观的”抽象艺术理论，一个符合于“主观的”抽象艺术理论。日本的乾由明认为，虽然本世纪前半叶抽象绘画的倾向，看上去呈现颇为复杂的样式，但大体上可分为“两大派系”，由它们所组成的天地有着各自的标准和典型，人们可以从中看到现代抽象绘画的“两个原型”。乾由明把它们分别称作是“冷静的”抽象和“热烈的”抽象。

尽管乾由明和里德所用的名称不同，用“冷”、“热”去称呼或者用“客观”“主观”去命名，但

① 《美术译丛》1981年第1期第12页。

是，他们都肯定了抽象绘画有两种类型，并且分别以蒙德里安和康丁斯基为二者的代表。

在这里，我所关心的问题是：从绘画语言的角度来看，抽象绘画怎么使用图形、色彩，怎样去组织画面？抽象绘画是否可以表达一些实在的东西？因此，这里就不去讨论两个类型的命名问题，而从蒙德里安与康丁斯基入手，回顾他们的作品和言论①，进而探讨我们的主要论题：抽象绘画的绘画语言。

在具体分析这两个人之前，首先把简单的轮廓勾画出来：

瓦西里·康丁斯基1866年生于莫斯科，早年受到俄国传统的宗教艺术与民间建筑、装饰艺术的熏陶，二十岁学习法律经济，三十岁移居德国，并从此成为一个画家。他从三十岁学画，到1910年画出他的第一幅抽象绘画，一共经历了十四年的酝酿积累。在这期间，他到过慕尼黑、巴黎、突尼斯、意大利、德累斯顿等地，广泛接触了从印象派直到野

① 以下至1—5小节将集中引用康丁斯基和蒙德里安的言论和观点，作者为了行文方便，除一部分全文引录之外大部分采用作者转述方式均未一一注明出处，有兴趣的读者可系统查阅原始资料，其中主要选自瓦尔特·赫斯编著的《欧洲现代画派画论选》一书，人民美术出版社1980年版。

兽派的各类作品，他本人的绘画，也经过了从写实到野兽派的几番演变，并逐渐形成了自己独特的面貌，他的艺术思想也同时逐渐达到了成熟。

康丁斯基认为，抽象的绘画比有物象的绘画内容更广阔，更自由。他说，抽象绘画可以“造成一个情感震动。象在一个回声里，心灵的别的区域进入共鸣。感觉强烈的人，好似正在被演奏着的提琴，和拉弓每次接触时，在一切部分和纤维里颤动着。”①

他强调，艺术活动的程序是艺术家的感情通过其具体感觉到的东西而物化为作品，作品通过观众所感觉到的东西再达到观众灵魂中的感情。他的程序是以感情为出发点和归宿点的。他把“感情”称作绘画作品的“内在的因素”，没有这种内在的因素，绘画就是艺术的“赝品”。

这样，康丁斯基在自己的抽象绘画里建立了一种以“内在感情”为依据的法则，在这个法则指导下，苦心经营画面，调动绘画语言的表现力，以求在画面上形成某种视觉的音乐，达到与“内在感情”的共鸣。

① 瓦尔特·赫斯：《欧洲现代画派画论选》人民美术出版社1980年版，第135页。

康丁斯基说，“绘画寻找着‘新的形式’，但还只有很少几个人知道，那却是一种不自觉地寻找新的内容。”①对他而言，这个新的内容就是他那种特定的“内在感情”的表现。

彼埃特·蒙德里安，1872年生于荷兰的阿麦斯福特。早年学画，三十九岁赴巴黎，此后逐步形成自己的艺术面貌和理论特色。他的作品，与康丁斯基一样也是经历了多次改变，从写实到印象派、野兽派，然后才通过立体派达到抽象绘画。

他在自己的艺术实践里建立了一种有别于康丁斯基的法则，并且从绘画到理论始终不懈地追求这一法则的实现，从而使他成为抽象绘画的另一类型的代表——所谓“冷抽象”或“客观抽象”的代表。

蒙德里安认为，创作中不应受到主观感情的制约，他提出的法则是，通过有条不紊的努力，在画面上达到一种为理性所控制的结构，达到所谓客观的“纯粹实在”。这个“纯粹实在”在蒙德里安的文字里，就是指隐蔽在混乱现象背后的一种普遍的“内在关系”、“内在结构”。他认为，现在越来越清楚，真正实在的造型表现，要通过平衡里面

① 瓦尔特·赫斯：《欧洲现代画派画论选》人民美术出版社1980年版，第143页。

的力学运动来达到。

蒙德里安把表现某种“客观的”“内在结构”作为自己抽象绘画追求的目标，并以此为依据，组织起图形与色彩，于是在他的绘画语言背后，展开了他对于世界秩序、某种结构的理解和追求。

两种抽象的法则，一个叫内在的情感，另一个叫内在的结构。目标不同，使用的绘画语言却是一个类型——抽象的。以下，我们就分别看看这两个人为了表达他们所谓的“内在的”东西，各自是如何处理其绘画语言的。

1-5 康丁斯基①

康丁斯基认为抽象绘画之所以成为艺术，就因为它是内在情感的产物，在这一点上，绘画和音乐没有差别。两者都是感情的传达。

在他的观点里，大量借用音乐的术语来比喻抽象绘画。其中有三点特别值得提出来：

首先，他主张音乐的声音可以直接影响灵魂，

① 本节转述瓦西里·康丁斯基的言论，多数选自瓦尔特·赫斯编著的《欧洲现代画派画论选》一书，人民美术出版社1980年版。

绘画的形与色也可以直接诉诸情感。因此，从功能上来看，形与色的组织可以构成充分的绘画语言，越过物象的描述，直接实现其艺术使命。而且，色彩与形状的种类是无穷无尽的，各种组合配置的方法也是无穷无尽的，因此，这种绘画语言资料是不会穷竭的。

其次，色与形在画布上，相当于音符在管弦乐谱上，前者与后者都是一种象征性的符号体系。在这里，象征的功用就是给内在的感情以外在的表现。康丁斯基把抽象绘画所要表达的内在感情与形、色这个符号体系区别开来之后，强调绘画语言的符号体系应该是明确的、清楚的，象乐谱上的音符一样准确。

最后，康丁斯基把绘画里的物象比作音乐里的旋律。借用当时音乐界的观念，认为交响乐曲里旋律的作用是微弱的，重要的是“各个部分的平衡和系统的安排”，在绘画上，图形与色彩是否成为某个物象，也就是说，是否有可辨认的自然物象并不重要，重要的是形与色在画面上，在画布平面上的组织结构。

在这些思想的形成过程中，康丁斯基绘制了他独具特色的抽象绘画，这些作品已经传遍了全世

界，在今天已经成为“抽象表现主义”——“热抽象”的“古典”作品。

他的画在1910年以前是接近野兽派风格的。1910年至1921年完成了他第一批抽象绘画。这批作品的造形奔放不羁，生动活跃，色彩热情洋溢、无拘无束，象一个年轻的小伙子一样。在这批作品里，偶尔还透出他野兽派时代的气息——飞奔的马，骑士弓着的背，黄色的土地、教堂的圆顶，象是一些简约的符号，都作为抽象图形的一部分，穿插在回旋动荡的整体构图之中依稀可辨。

1921年他到包豪斯设计学校任教，这个学校设在德国魏玛，它以崭新的学术观点影响了建筑、工业品设计、室内装潢等广泛的领域。纳粹政府封闭了包豪斯设计学校以后，康丁斯基赴巴黎，并在那里度过晚年。1921年以来，康丁斯基的抽象绘画发生重大的改变。画面上，即兴挥洒的成分少了，每个图形都变得几何化了，它们清晰、精确，甚至是借助于制图工具严谨工细地画出来的。如果说，前一阶段的作品还有几分象是写实绘画的草图，那么在这后一阶段就再难找到自然物象的影子了。含糊暧昧的东西解体了，重新凝结为简单明了的图形，与自然物象全然不同的奇妙的图形。如果说，前一阶

段的作品是从热情与观察中直接迸发出来的，那么这后一阶段的作品里，画面形象体系的考究、推敲与精雕细刻的制作已经造成了一道屏幕，他的情感的表现，已经不再是主要借助于酣畅淋漓的每一个笔触，而是依靠一组组图形之间、色块之间精密复杂的结构，依靠画面整体结构的表情来传达的。如果说，前一阶段的作品象个冲劲十足的小伙子的热情果敢的内心世界，那么，后一阶段的作品更象一个成熟的工程师，一个虔诚的教徒，在固执地、也是娓娓动听地向人们叙说他神秘浩淼的内心世界，其中有幸福，有好奇，有崇仰，也有信心和迷惘。

1913年的《论艺术的精神》和1925年的《点线面》两部著作集中阐述了他的抽象绘画观念。对造形、色彩和构图，康丁斯基都留下了他独到的理论见解。

造形。康丁斯基认为哪怕只是一个简单的三角形，也具有其特殊的、精神上的芳香。他的造形观首先强调图形通过视觉造成的精神效果，他把这称作内在的音乐，内在的音响。要能从日常的自然物象里听到那内在的音乐，就需要一种特殊的感觉能力，这种感觉能力需要排除一般实用的观察，不问对象的实用意义，仅仅把它当作一个“形”来观

察，这时就会发现它是新鲜的，也是陌生而神秘的，于是就可以运用自己的感觉能力去吸取它内在的脉搏。这样去感受，去倾听，就会发现：平凡事物之中内在的音乐出现了，“世界响了”。死的物质变为活的精神，日常司空见惯的物象变为精神性事物的宇宙。康丁斯基认为，在画面上，一个“点”是基本元素，使空白的画面“受孕结实”；而画面上一条水平线是冷静的，象准备接受重荷的基地；一个三角形，可以唤起活泼的激动。“一个三角形的尖角和一个圆圈接触产生的效果，不亚于米开朗基罗画上的上帝的手指接触着亚当的手指。”他进一步指出“如果说这手指不是解剖学、生理学的，而多过于此，它们是绘画手段；同样，圆圈和三角不是几何学，而多过于此，它们也是绘画手段。”①这样，在康丁斯基的造形观里，自然物象的形具有内在的音响，画面上的形要能够唤起内在的感情。从这种造形观出发，他创造了一套自己的造形语言，形成了自己画面的图形特色，这种造型，与自然物象拉开了很大距离，不再是物象的再现或描述，而是用另一种规则建造起来的形的世界，这个

① 瓦尔特·赫斯：《欧洲现代画派画论选》人民美术出版社1980年出版，第138页。

规则，就是他的造形观。

色彩。色彩宛如琴键，眼睛好比音锤，心灵就是一架绷着许多琴弦的钢琴，艺术家是手，他通过琴键，把心灵引入震动之中。康丁斯基的这种色彩观，同其造型观一样重在精神。他认为，画面上的色彩，如果用于表现物象，那么色彩本身的作用就被掩盖了，被“特殊化”了。比如红色，如果是画在脸部的红色就成了特定表情的符号，如果是画在天空的红色就成了特定霞光的符号。这时，观众对于纯粹色彩本身的感觉，反而象是“隔窗看景”。只有取消物象这个窗，用康丁斯基的话讲，是排除“空间的幻觉”，才能穿过窗子，直接地、亲自走入景内，直接地感受色彩本身的魅力。他感到：黄色具有放射感，向一切方向奔注流泻。而蓝色在画面上向深处后退，退到静穆，退到无垠。红色具有男性的力量，象大提琴高歌凯旋。黑色是虚无，一切可能性沉寂了，时间终止了。白色也是沉寂，但是充满了可能性，是新生之前的虚无。

构图。康丁斯基讲，“形象和色彩的美，就其本身来说，并无充分的意义，”而“‘构图’一词，在精神上感动了我，后来，画‘构图’就成为我生活的目的。这个词儿象祈祷文一样影响着我，使我

充满敬畏之情。”① 他讲自己画构图时，总能“听”到一个声音，这声音就是画面整体结构所造成的“内在音响”，它会很明确地指示画家“行”或“不行”，画家正是听凭这个声音的驱使。如果这声音微弱下来听不清楚了，画家就必须搁下笔来等待。他认为，两个形体的组合关系，会给双方形体都造成细微的音响变化。如果在白纸上画一个三角形，哪怕是用很细的线去画，也会使三角形里面的白与外面的白色产生差别，而和这色彩的差别一起，内在的音响也变了。他认为，色彩与形组织在一起的时候，例如响亮的黄色被封闭在一个尖锐的三角形里面的时候，色彩特征性的音响就会增强。画面上，无论是图形之间的组织，还是色彩之间的组织，或者形与色之间的组织，对于康丁斯基来说都是靠他“内在感情”的杠杆来调节的。于是，一方面他提出，画面构图是“构成的”，画面各部分之间要有精密系统的布局，而且“一切艺术的最后的抽象表现是数字。”另一方面又指出，在这些表面结构的后面，必须有一种内在的“隐秘结构”，

① 引自哈罗德·奥斯伯尼：《康丁斯基与抽象艺术》，《美术译丛》1981年第1期。

“建筑在纯精神基础上的结构”。①

康丁斯基的色彩、造形与构图是个自身统一的、多层次的奇妙世界。尽管与日常的物象显然不同，但是在这个世界里，到处都有某种内在的声音在说话，在歌唱，所有这些声音汇合在一起，与人的内在感情发生共鸣。然而，要听到这种内在的音乐，就需要用一种特殊的方式去感受。他说，观众必须学会把图画看作是一种精神图象的再现，而不是对象的翻版。

现在，我们在康丁斯基的世界里已经巡游得很远了，该回顾一下自己的出发点：取消了物象的抽象绘画里，是否就一片空虚了呢？抽象绘画的欣赏与创作是否需要一种新的对于绘画语言的认识呢？

1-6 蒙德里安②

为了表现他的“内在结构”，蒙德里安创造了

① 赫伯特·里德：《现代绘画简史》上海人民美术出版社1979年版第142页。

② 本节转述蒙德里安的观点，多数选自瓦尔特·赫斯编著的《欧洲现代画派画论选》一书，人民美术出版社1980年版。

另外一套绘画语言，使用着另外一套规则，从而发展起一个与康丁斯基不同的抽象艺术天地。他的作品和观点，开“抽象构成主义”的先河。

蒙德里安1916年以前的抽象绘画作品，是他作品的第一个阶段。在这个时期他越过了立体派的手法，把物象的骨架改造成画面上的线条组合，把这些线条单纯化，再根据画面自身的需要，把单纯化了的线条组织成一个新的画面整体。这时期的作品，有人说是所谓“正负号”式的绘画，因为画面上的线条被提纯与归纳成一些水平和垂直的直角交叉，这些密集的纵横线条象一群“正负号”一样聚散离合，或疏或密，终于不再令人重新想起物象的原型，而只在线的组织结构关系里吸引人们的注意。

1916年以后，蒙德里安的作品进入第二阶段，向着更彻底的单纯化迈进，完成了他最有代表性的一批作品。

他的画面上首先是触目的粗黑线，笔直地从横竖两个方向上作出大块的分割，在分割而成的矩形里，填以红黄蓝几种最单纯的色彩。

如果说第一阶段作品中密集的细线组合还有某些内省的味道和即兴的处理，那么这一时期的作品

则以明朗严谨和大大方方的画面结构达到了他所追求的那种理性所控制的境界。

第二次世界大战以后，蒙德里安移居纽约，在这里，他的作品形成第三种面貌，他取消了触目的黑线，打散了大块的长方形，画面上出现一种白底上纵横交织的彩色链条结构。前一时期严肃紧张的结构，变得轻松、灵活。平衡中显示出如释重负的活力。

蒙德里安认为，他生活的时代正处于艺术文化的转折点：表现个别形象的艺术已经接近它的终点，而表现“固定关系”的艺术开始了。他所谓的“固定关系”，就是他所认定的事物的“内在结构”，即存在于一切事物里的、普遍的均衡。他认为这种内在结构才是纯粹的、不变的、普遍的“实在”。不是个别的事物，而是它们内在的构成关系，才是“实在”。

他的造形观、色彩观以及构图观，就是在这种追求之下形成的。

造形。蒙德里安提出在画面上要避免出现“特殊的形”。也就是说，要避免出现那种个别的、特定的形，这不仅是指特定自然物象的形，而且包括某一特定的几何形，比方圆形三角形之类可以叫出

名字的图形都在他的避免之列。他认为，封闭的形是特殊的、个别的，比方封闭的圆圈。个别的、特殊的形不是普遍的实在因素，所以，为了表现他的“普遍实在”，他选择了直线和方形。他认为方形仅仅是直线相交的结构，而且，由于在画面上不引进任何别的图形来比较，所以，方形在他的造形体系里就不会作为特殊的形被区别出来和个别化了。换言之，方形就可以不作为方形，不作为某种特殊的形，而仅仅作为“形”存在了。

这样，蒙德里安获得了一种最单纯，最不特殊的“一般形”，可以用它去构筑自己的“内在结构”了。

为了集中注意于结构，必须减弱人们对于组成结构的所有单元的注意，使诸单元在最大限度上单纯化。蒙德里安的这种造形努力，是可以理解的。

从最简单的图案花边上就可以看到这一点。单元的简化和重复，都降低了各个单元对于视觉的吸引力，人们可以不再注意那些单元究竟是花，还是动物，从而把单元之间的组织布局的类型突出出来，也就是说突出了这一组图案在结构关系上的特征：它是二方联续，还是四方连续？

至于蒙德里安把长方形论证为“普遍形”，就

需要从另一个角度来理解。前面讲过，他的长方形是用若干组“触目的黑线”切割而成的，这些黑线被他画得很粗、很宽，于是，这种有足够宽度的直线，在事实上已经变为长方形。这样，在他的画面上，就只有了一种形，唯一的一种图形——方形。也就是说，用方形切割出方形。

画面上的图形单元的种类达到了最彻底的单纯化，人们的视觉吸引力就可以全部投入到那有变化、有节奏的组织关系——画面结构之中。

色彩。蒙德里安要在他的画面的色彩上达到一种“非自然化”。为此，他提出色彩应该是一些纯粹的原色，纯红、纯黄、纯蓝、纯白、纯黑，从而与自然物象当中千变万化互相渗透的色彩划清界线；他提出画面上的色彩应该是平面化的，不应该由于深浅浓淡的变化暗示出立体的凹凸起伏。

在蒙德里安的色彩运用上，我们可以看到由于大块的原色与黑白灰的对比，达到了最大限度的饱满、紧张、最强的力度和最鲜明、单纯的色彩结构关系。

构图。在造形与色彩都最大限度地单纯化以后，蒙德里安就把全副精力转入画面的布局结构之中了。

蒙德里安在构图中不满于“自然的和谐”一词，而用“平衡”来表达他对于结构的理想。这种平衡，蒙德里安认为是一种力的平衡，直线与横线是两个对立的力量的表现，用它们可以代表那些到处存在的，控制着一切事物的普遍的平衡关系。

蒙德里安这种干脆利落的构图处理，究竟是全凭直觉，还是借助于几何的计算才达到的平衡？在他画面的组织方式后面，究竟是探索出世界自身的“内在结构”，还是仅仅暗示出作者本人对于结构的猜想？透过他的绘画语言，我们所能了解到的，究竟是大自然的内幕，还是人类精神世界的奥秘？赫伯特·里德在谈到蒙德里安时指出，他长期探索谐调与强烈，精确与均衡，这本身就是一种“无可否认的热情”。这大概就是那种“冷静的抽象”背后隐藏着的炽烈，那种“客观的抽象”内部孕蓄着的心灵之火吧？

从蒙德里安到今天，几十年过去了，我们现在重新回顾他苦心孤诣的探索，当然不会以为他的横横竖竖就是达到了客观事物的内在结构，更不会认为这种画面图形的组合就完成了对整个世界的内在真实的揭示，但是，他果敢执著的追求，明朗大气的处理，以及雄劲严肃的气质和一丝不苟的感觉，

仍然鲜明地从他画面处理的大块结构中显示出来。

与康丁斯基的作品一样，蒙德里安的作品也早已成为博物馆的珍品，与其他大批的后来者相比，它们更是严肃的经典作品，可称为抽象绘画的古典了。荒诞与丑恶很难与他们的名字联系在一起。

1-7 抽象绘画语言

从以上两节回到一般，我们从绘画语言的角度，对于抽象绘画这种怪物有什么认识呢？

第一，取消了自然物象的抽象绘画，是不是就简单到跟几何图案一样了呢？确有一致之处。但是，这种一致并非贬低了抽象绘画，因为几何图案所传达的内容也并不简单。

金字塔，谁怀疑埃及金字塔的艺术价值呢？但它也不过是个几何形而已。作为一件艺术品，它没有仿照任何自然物象的影子，它只是一个大棱锥。我们甚至可以不知道它是法老的陵墓，就可以感受到它的崇高与神秘，这种艺术感受从何而来？只从它的视觉形象，从它的尺度，从它与大地的关系，与广阔天空的背景关系，从它的外形轮廓，从它

斜线的倾角上，就可以明确地感到它向我们启示着的一切。倾斜度再陡峭一点，感觉就变了，倾斜度再平缓一些，感觉也不同，一个简单的三角形却如此不简单——当它是用我们人类的感觉来塑造的，当它是用我们人的心灵来调节，来感受的时候，它就被打上了人的精神生活的烙印，被注入了一个新的灵魂，变成了一种精神交流的媒介。金字塔是集墓室与纪念碑为一身，合实用功能与精神功能于一体的综合体。我们今天把它作为艺术品来欣赏，正是作为不写实的抽象造形去看待；我们所感受到的，也是它作为抽象艺术所具有的内容。

假设你是一位教师，你的学生们在学习花布的图案设计，他们每件作业上画的都是抽象的几何图案。教了一段时间之后，你因事离开教室三天，学生们独立完成了一些新的作业，当你返回时，事先并不知道每幅作业的作者各自是谁，但是，仅凭画面效果你就完全可以辨认出：这是某甲画的，他的线条总那么紧，色彩又总是那么强，组织得又总是那么严密，那么丝丝入扣。那是某乙画的，他总是那么随随便便，画好了是大大方方，画坏了就是松松散散。那是某丙画的，他的造形总是温和的，到拐角处总忘不了削掉生硬的转折，他的色彩摇雅

致，画起强烈的对比来就把握不住分寸，等等。通过他们各自的画面处理，各自的语言特色，能辨认出很多东西来：作者的口味，审美观，脾气，性格以至神经类型等等。

仅仅是几何图案，也包含着不简单的内容，隐藏着作者心灵里的秘密。在这一点上，我说抽象的绘画与几何图案一样，是作者自己的审美思维通过自己的造形观、色彩观和构图观，具体地指挥了自己的画面处理，从而使作品成为自己某种精神生活的物化。

抽象绘画又不同于几何图案。

首先，抽象绘画一般地排斥严格对称的构图。而“对称”，正是图案的命脉。图案的结构是建筑在对称的基础上的，不同的图案结构，正是不同的对称方式，我们是以这种不同的对称方式来识别和命名图案的种类。对称，就意味着重复。象文字里的重点词语一样，有限的几次重复可能加强感染力，而图案里大规模的严格复制，结果是恰好相反，不是加强，而是削弱了感染力。蒙德里安重复的是单元，而变化的是结构关系。图案则首先是把结构关系程式化，严格重复，于是整个图案就不再让人去注意它的独立存在，而以不断延续的线的形

式或者以不断扩展的面的形式分布在环境与器物上，消融在被图案所装修的器物整体之中。所以，追求表现力的抽象绘画，作为独立的艺术品，作为传达某种精神内容的独立的艺术品，常常是排斥严格对称的。造形、色彩和构图关系上都避免严格对称，从而，用画面语言的节奏变化，用它们的发展，它们的起伏顿挫，来表达某种更复杂的精神世界。

其次，由于图案的功用是在日常起居的生活环境与器物上，所以图案的意境一般是限制在“漂亮”“悦目”的范围里，这个“好看”的范围并不很狭窄，舒适宜人是好看，鲜明夺目也是好看，淡雅轻松是好看，沉静朴素和饱满浓郁也是好看。但抽象绘画要表达的情绪却要远远地跨出这个疆界，不那么好看的意趣，只要是人的真切感受，抽象绘画都不回避，忧伤、痛苦、恐惧、阴森、以至冷漠无情……所有这些意境的精神表现力都在抽象绘画语言的范围之内。

抽象绘画虽然没有物象的影子，但是仅靠这些图形、色彩的组织关系，就可以表现出作者的口味。他的造形观、色彩观和构图观念里又体现出他的整个审美意识，在他的审美意识里，在他审美思

维活动的每一个神经纤维的震颤里，都牵动着更为复杂的，更为广阔的精神生活。这些，也就是运用抽象绘画语言所表达的内容。

对于这种内容，人们往往觉得它不够“明确”。

实际上，这种内容在直接的视觉感受里是具体的、明确的。谁也不会误以为蒙德里安的色彩是晦暗的，不会以为他的造形是小巧玲珑的。直接的视觉感受并不模糊，那么，“不明确”感是从何而来呢？

头一个原因是习惯上轻视这种视觉感受。“看画嘛，没有人物，没有情节，看什么？”谁不是按照某种办法来欣赏，谁不是遵循一定的标准来品评？直接的视觉感受在头脑中刚刚掠过，就被别的思想抑制住了：这是什么东西呢？是树林还是波涛？物象识别的问题涌上心头，迅速掩盖和冲淡了直接的视觉感受，使之成为不明确的、含糊的，飘忽不定的东西甚至被冲击得荡然无存。于是，本来可以从直接的视觉感受再引伸下去的思路就被从头切断。

第二个原因在于，这种感受，即使在头脑中明确形成了，但是用文字来转述它，也是难尽其意。用话说不清楚，更加强了不明确感。

这也是个时髦的话题。爱伦堡在他的印象派一文里，开首就讲，画是给人看的，不是给人说的。如今这句话已经成为名言，尽人皆知。阿恩海姆认为没有一种文字描述能够把自己的感觉经验完全表达出来，比如外科医生对自己病人的腺体组织的全部观察；或秘书对自己老板特征的观察。他说，但是可以建立起概括性很强的模型，从而为他提供理解某一些特定的现象所需要的特定的东西。他进一步指出，对于某一事物（如某一感觉）无需，也不可能找到另外一个把它完完全全再现出来的事物（如某种文字）。阿恩海姆说，“如果我们打算理解或解释一件艺术品，我们预先所要作的最重要的事情，便是去制造某些指导性的原则。”① 用文字难尽其意，并不是说不出来，爱伦堡说过画是给人看的之后，毕竟用文字讲出不少生动的感受和机警的思想，从而表述出他理解艺术现象的“某些指导性原则。”

在理论上，有“浅层生理反应”和“深层审美感受”的说法。由图形和色彩组织所造成的感觉，一般地被归入前者，所引发的情绪波动，被一个“浅”字定个罪，算不上审美思维活动，因而，

① （美）鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉·引言》

抽象绘画也就被开除了“艺术王国”的国籍。

没有“国籍”的流浪汉四海飘泊，到处打短工，没想到，却在建筑、工业品外形设计、广告、商标、书籍装饰、展览会布置等等极其宽广的领域里大显身手，名扬天下。短短的几十年间，他的地位发生了很大变化，从一个处处被人怀疑的怪家伙，变成了处处被委以重任的可尊敬的世界公民，时至今日，还有几个博物馆不曾留下他的行迹呢。

“生理反应”与“审美感受”是可以割裂的吗？

作品确有深浅之别，简单的颜色组合之所以“浅”，并不是因为它不包含、不引动审美意识，并不是因为它仅仅停止在“生理反应”的级别上，而是因为它所包含的、所引发的审美意识是不高深的，是“浅陋”的，它所依据的整个精神背景是单薄乏味的。

深刻动人也好，低级浅薄也好，都是某种审美意识，或曰某种“深层”审美意识。这里“深层”之深，与“深刻”之深，是不能偷换的两个概念。作为一种心理活动的层次，是任何艺术品的创作过程无从逃避的，而无论这一作品的高下，这也是任何艺术品的欣赏活动所无法回避的，只要我们自己

是具有审美思维能力的。

感觉与思考，眼睛与心灵在一个活生生的人身上是统一的整体。因而，抽象绘画尽管抽去了自然物象，仍旧可以传达出特定的精神内容，这种内容是可以通过其特定的视觉形象辨认出来的，这种辨认又是可以通过其审美意识导引出来的。

抽象绘画，在今天已经司空见惯了，但它的出现，确是以一种非常怪诞的面貌，强烈地冲击了艺术界的习惯意识，启发人们从一个新的角度来考虑，从一个新的思路来领悟，不再用摹拟自然物象的眼光品评作品，不仅仅以“维妙维肖”作为唯一的鉴赏标准。

人们想到，除非把艺术作为人类的一种精神活动的创造物，否则抽象艺术就无从理解，而这个创造物具有它自身的、不同于自然物象的内在规则，在画面上，我们视力所及的一切都是为了引动我们精神活动向某个特定领域发展而编排的视觉符号。绘画不是自然的替身——人们仿佛重新理解了这一句话，绘画只是传递精神活动的一种特殊的途径而已。

使用抽象的绘画语言，是可以传达出特定的精神内容，肯定了这一点之后，问题当然不是减少

了，而是改变了问题的提法：究竟是什么样的精神内容在其中传达着？是情？是理？是社会意识？还是个人的观念？其中有几分客观的基础？又有多少主观的烙印？渗透着什么样的生理素质？又融汇着怎样的社会影响？莎士比亚的一部古典喜剧，社会学者可以看出贵族的没落、人文主义的萌发，弗洛依德可以分析出他的“情结”，结构主义者可以推导出功能与结构的关系，莎士比亚至今尚且是一个“说不尽的”莎士比亚，何况一件只有几十岁年龄的当代作品呢？

正如写实绘画中也有大量平庸浅薄之作一样，抽象绘画中也充斥着附庸风雅，故作姿态，迎合潮流的货色，如康丁斯基所称的“赝品”。但是赝品的产生，并非这种绘画语言的过失。我们面对大量的赝品，倒是该反过来想一想：既然低级乏味的精神内容可以用这种绘画语言表达出来了，不正是从反面证明着这种绘画语言的艺术表现力吗？我们为什么不能用自己的精神生活中那些最有生命力，最有价值的东西来充实它，来改造它，来利用它呢？北京的土话，不正是到了老舍的笔下才焕发出那么新鲜的生命力吗？有出息的态度，就是拿来，拿来为我所用。只要有自信，自信内心的充实和坚强。

第二，不是作为一般的抽象绘画，而是具体到西方现代抽象绘画的产生，有它特定的精神背景。

康丁斯基追求的“情感”和蒙德里安所追求的“结构”都冠之以“内在”二字。

在这里，“内在”二字首先是对外表物象而言的，也就是与各个具体物象区别开来。其次，也是更重要的在于，他们所说的“内在”二字并不是指“包含”在外表物象之中的意思，恰恰相反，他们是指隐藏在物象之后，存在于物象之外的意思。康丁斯基说，繁星、森林、街头的水沼里闪亮的一颗白色钮扣……一切都有秘密的灵魂。在他看来，这种秘密的灵魂与其物象的外表是不相关的，要把握它，并不是借助于对外表物象的寻常观察，而是要排除物象的干扰，不为庸常外表所迷惑。所以他提出，抽象绘画表达的真实应从不真实里说出来。所以他提出，抽象绘画要离开自然的表皮。正是在这个意义上康丁斯基讲，今天正在探索一条脱离外表通向内涵的渠道。蒙德里安否认艺术通过塑造具体物象就可以表现出事物最深的本质，他认为那只是再现最表皮的现象而已。在蒙德里安看来，客观世界的现象形式是混乱的，这些混乱象一道幕，遮掩着在大自然的每个特殊景象“后面的”那个普遍

的，不变的“内在结构”。这样，在他们的思想里，否认了从观察物象到理解事物的那条直线式的通道，切断了在现象与本质之间的可靠、牢固的联系。

正是在这种意义上，康丁斯基和蒙德里安使用了“内在”二字，从而与传统的理性思路诀别了。也正是在这样的非理性的精神背景下，发展起他们特定的抽象绘画语言，而粗暴地拒绝了一切物象。

在当时的西方的精神文化中，抽象绘画语言的问世与争论本身，就是一个重要的现象。无论使用这种绘画语言所表达的是什么样的情趣，在彼时彼地，使用这种绘画语言，就意味着一种深刻的背叛，意味着在精神活动中采用了新的认识方式和新的治学态度。而这种方式和态度正是当时一代思想家的共同特征。在这里，不能不想起尼尔斯·玻尔在量子论上的建树，玻尔在1922年获得诺贝尔物理学奖的时候，他的量子论仍然被看作是离奇的东西；电子不能再被看作一种微小的粒子，而可能是那样一种存在：既是波也是粒子，任何企图发现粒子的实验都确实证明着：电子象粒子一样运动；任何旨在测试波的特征的实验，又表明电子的行为象波一样。电子的“本质”何在？它的唯一的、终极

的本质是什么？玻尔站出来解释道：我们所了解到的，仅仅是实验的结果，不必去操心我们未观察时它是什么运动情况。对于这种电子运动无法精确预测的观点，爱因斯坦说，上帝虽然神秘微妙，但不会故弄玄虚，上帝并非在那里掷骰子。据说，玻尔对此反诘道：行了，别去指示上帝该干什么。半个多世纪以来，人类运用量子论说明了生物分子的运动形式，设计了核电站，制造了计算机和激光，但是，时至今日，仍然无人“知道”量子世界中的粒子究竟是什么样的，也不知道在我们没有用实验进行监测的时候它们在干什么。爱因斯坦谈到玻尔的研究时，也不能不称其为一种“奇迹”。是的，玻尔的伟大之处，不仅仅在于他的理论成果，而且在于他处理学术问题时所采取的那种态度，那种充满想象力的、积极的，只要说得通，就不必寻根追底的从实际出发的态度。可以说，如果不是以这种态度治学，而把理论的创建奴隶般跟在实验证明的后面，就不会有他对元素周期表的天才的解释，如果他的精神束缚于穷究客体唯一本质的思想方式里，那么波粒二重性的学说至今也不敢发表。今天看来，与其说是玻尔的治学态度影响了一代研究人员，至今仍影响着许多科学家，不如说，这种态度

的转变，是本世纪初以来整个一批思想家努力的结果。也正是在这个层次上，抽象绘画语言的诞生与相距遥远的物理学之间有着深刻的联系。

当然，绘画语言并非“思想方式”的严格解说，更不能把它当作某种“认识论”的确切图解。绘画语言所包含的精神内容，是内涵广阔得多的，整个人生态度和人生追求。当然，思想方式也在其中罢了。

第三，回到一般的抽象绘画语言，我们说这种绘画语言的特点在于“无物象”。对此，在本章第三节里谈到“画面上没有可辨认的物象，如果有也无需辨认。”

这后半句话的意思是说，抽象的绘画语言规范，从根本上讲，是一种思路的规范，观察方法的规范，感受方式的规范，也就是说，这种规范并不是划定了观察对象的疆界范围，而是向观察者自己的眼光、思路提出了要求。具体讲，就是说自然物象也可以作为这种眼光观照的对象，也可以作为这种方式去处理的画面素材。

抽象绘画语言，并不应当绝对地排斥物象。

把自然物象不再看作具有诸种实用的常识性功能的综合实体，而仅仅注目于其形状的起伏转折、

穿插争让，仅仅注目于其色彩的节奏对比，仅仅去感受这一切所造成的精神效应，而无视其画面表现与原型的肖似。重要的就是用这种眼光去观察，用这种思路去组织画面，用这种态度去欣赏作品，——抽象绘画语言的规范的要义就在于此，简单说就是：如果有物象也无需辨认。

这样，现实生活中千变万化丰富多采的物象，就不仅仅可以作为具象的写实绘画的素材，同样，也可以作为抽象的绘画语言的素材，只看我们从什么角度去汲取，去选择，去处理和创造了。

换言之，写实的具象的绘画语言与抽象的绘画语言之间，并不以各自处理不同的素材来区分，不是说抽象绘画只管图形和纯粹色彩，而写实绘画却专门处理现实生活的素材。区分的界线不在客体对象，而在我们主体自己的认识角度，感受方式上。

也只有这样，绘画作品中许多看来是有物象的而实际上难于从物象角度出发去理解的作品，才能被领悟。——它们实际上并非按写实性情节绘画的规范组织起来的，抽象绘画的规范在这里已经使物象变成了图形。

第二章

对写实的反思

我象游泳家一样横渡过传统的急流，而学院派却淹没于其中。

——古斯塔夫·库尔贝

2-1 越轨的印象派

一百年后的今天，印象派早已不算是“异端”，当代的先锋派是把印象派作品当作过时的古董看待：明显的视觉真实感，明显的透视，斤斤计较于对象的瞬间光色变化，所有这一切都已经被当作某种保守和落后的标志了。而在当时，一八七四年春天，印象派却是别开生面的，曾引起了一场轩然大波。

印象派举办第一次展览时，这群小人物并没有

想骇世惊俗，他们从一八七三年筹备的时候起，就意见不一，犹犹豫豫。莫奈和毕沙罗提出这一倡议，马奈还是反对者，他仍寄希望于官方沙龙，并劝说朋友们不要在官方沙龙之外另立门户，雷诺阿在展览会的名称上又煞费苦心地回避了展览会刺眼的名称和主张，有意采用“无名协会”这个避免别人议论的，最不带刺激性的名称。展览会的目录卡上，除了时间、地点、作者及作品名称之外，一无所有。应该说，印象派这群人比起十年前的库尔贝来，那种锋芒毕露、大张旗鼓的冲劲儿是差多了。但事与愿违，一八七四年四月十五日，展览会在巴黎开幕了，笑骂之声哄然而起，掌握舆论者毫不吝啬地把顶顶“桂冠”一股脑儿抛过来了：“疯子”、“无知暴徒”、“沽名钓誉”、“不择手段”……

几年之前库尔贝又办个人展览又搞宣言，又开办画室又招收年轻人，他与沙龙对抗的展览办在一个大棚子里，库尔贝就睡在棚顶的阁楼上，一清早开幕的时候，他穿着睡衣就跳到观众面前，自我介绍说，请看看画得多精采！如今，印象派既然小心翼翼，慎之又慎，怎么仍旧不能让人高抬贵手呢？

只有一个原因，只有一个解释，那就是他们的画，他们的作品本身越轨了。在印象派的作品里，

究竟是什么因素越轨了呢？并不是题材。印象派选择的题材无非是些普通的风景、人物、裸体，这些题材早已被前人画过几百年了，是不会触怒当局和舆论的。马奈那幅最有争议的作品《草地上的午餐》，把着衣的绅士和裸女画在一起，这是否就算空前的不成体统呢？作家爱弥尔·左拉当时就指出，在鲁佛尔宫博物馆里就有五十多幅穿衣的和裸体的人物混在一起的作品。回答只有一个，并不是题材触怒了社会，而是他们的画法，他们对题材的态度，他们的绘画语言破坏了严格写实主义的常规。行家们怎么看也看不顺眼，看不顺眼，当然就怪罪画得不好，尤其不能让行家容忍的是，他们居然还“要想用画得比别人更坏的方法来引人注意”。

印象派的方法究竟是什么？简单说就是条件色的方法。这种方法强调物象与环境之间的色彩转换关系，而似乎在某种程度上损害了物象的完整与清晰。

2-2 站不住脚的辩护

当年的讥笑已经烟消云散了，讥笑者本身已经

变成讥笑的对象了。而当年维护印象派的解释，在今天反而引起了人们的深思。

有两种辩护，一直影响到今天。一种是道德化的辩护，一种是科学化的辩护。

讥笑者们曾经说，印象派他们拿起画布、画笔和颜料，“漫不经心地涂上几笔”，就签上自己的名字，正如智力不健全的人在路边捡起一些石子就自以为得到了宝石。在讥笑者看来，印象派的作品不过是在四分之三的画布上涂抹黑色和白色，其它空余处涂抹黄色，再胡乱点上一些红的和蓝的斑点，就算成功了一幅春天的印象。一句话，印象派也太轻率太容易了。

针对这种嘲笑，辩护者引用丰富的资料指出：印象派并不容易，他们做画作人都不容易。为了成就他们的作品，他们真是付出了整个生命。他们的一生，是在烈日之下、风雨之中度过的，他们的足迹踏遍了法国的山山水水。为了画清晨，莫奈天不亮就去写生，以爱享乐闻名的雷诺阿到晚年手已经不听使唤，还坚持作画，他临终前的最后一句话是请人取支铅笔来，他想再画一幅静物，而铅笔拿来的时候，他已经闭上了眼睛。1912年莫奈的眼病确诊为白内障，他却说医生并没有禁止他继续画画。他

说，如果天气放晴，他就得工作，那是他所需要的胜过一切的东西。莫奈著名巨作《睡莲》就是在他视力衰退，妻子逝世的重重痛苦之中完成的，据说在最困难的时候，衰退的视力难以分辨颜色，只能靠颜料管上的标签来估计。《睡莲》完成以后，莫奈说："现在画完成了，我也瞎了，没有理由再活着。"

他们穷，连食用面包都成问题。他们长期无人理睬，画也没有销路。和一批在巴黎争名逐利的官方画家相比，他们的信念，他们对于事业执著的追求，他们为理想献身的精神不是高贵得多吗？岁月流逝，印象派的作品被人们接受了，他们的每一幅画都成了难得的珍品，价值连城，鉴赏家详细研究他们的技法，专著连篇累牍。人们终于发现，印象派画法看似粗疏，实际是刻意求工的，那种效果的达到，可实在是"不容易"。

但，"不容易"这种诉诸情感的动人理由，未必是对印象派作品艺术价值的有效辩护。

安格尔，作为印象派的对立面，以保守闻名，由于后来人们对印象派的感情，他被想象成一个大腹便便的官僚形象。其实，安格尔的心脏里何尝没有"滚热的血液"在奔流呢？尽管波德莱尔说他缺

乏那种决定天才的精力充沛的品质，但他绝不是随波逐流，投人所好的庸才。他很固执，他曾就职于罗马，但就在那里，在他崇拜的古风圣地，他看到的却是“古迹被风化，壁画在褪色，一切都不堪入目！宗教仪式的行列是平淡无味的，城里城外的色彩也很单调，到处是时髦的彩缎软绸子。一切在堕落……”从意大利到巴黎，艺术风尚的发展明显地背离古典主义而去。安格尔并没有知难而退，他要用自己的作品力挽狂澜，他要作古风忠实的捍卫者。他在1813年就讲，为了挣钱而迅速画完一幅作品，这对他来说是根本不可能的。

他成为浪漫主义、现实主义以至印象派的对立面，并不是因为艺术道德的低下，并不是因为他没有坚定的艺术理想和献身精神，作为一个毕生献身艺术的人，他同样也是很不容易的。然而，仅仅“不容易”又怎么样呢？历史上任何有影响的画家，恐怕没有几个是“容易”的。献身精神与事业的性质无关，勤奋的态度并不能保证学问的方向。严酷的历史从来不会被那种道德化的动人言词蒙住双眼，它只问一件事：你用什么回答了自己的时代，你在人类精神建树的长河中提供了什么有价值的新东西？

对印象派更常见的另一种辩护，就是援引“科学”，特别是光学在当时的成就，以证明印象派的作品是“真实的”、“科学的”。自然科学家把白光在三棱镜下分解成七色，于是印象派调色板上五彩缤纷的色彩就似乎找到了科学的庇护。印象派走出画室，进行外光作业，直接写生，捕捉瞬间阳光下物象色彩之间互相渗透、互相转化的关系，而使用这种被人们称之为“条件色”的方法，也就被肯定为如科学研究一样的天经地义。经常被援引的一个故事是，1867年，莫奈画《草地上的午餐》，他当然是要在画室之外，在阳光下来画，用写生直接完成创作。新方法引来了已经成名的库尔贝，库尔贝看到莫奈为了在户外完成这幅巨作，不得不在花园里挖了个大坑，以便画上半部的时候把画放进坑底。库尔贝最奇怪的是莫奈为什么没有动笔却停笔呆着，莫奈说：“我在等太阳。”在库尔贝看来，他完全可以先画别的地方，莫奈不同意，他说：“色彩关系不对。”

看来，印象派是这样恭恭敬敬地追随着太阳，追随着光，追随着他们所描写的对象。左拉在当时，作为印象派的同代战友，为他们作过雄辩的热情洋溢的解说。在《爱德华·马奈》一文中，左拉

肯定地指出，艺术就是以真实为目标，艺术家是现实的再现者。对于马奈，他说道，除了一丝不苟的精确的传达之外，观众毋须向马奈要求什么别的东西。“如果有人问我，爱德华·马奈的语言新在哪里，我的答复是：他用的是一种由质朴和精确组成的语言。”①

印象派一反古典画风棕色的“酱油调子”，画出了物体之间的反光，色彩的互相渗透。大自然里朝晖夕阴的万千气象，被他们以小时、以分钟为单位“精确”地记录下来了，如此真实可信，如此丰富多彩。正如小说家迪朗蒂于1876年写的一本关于《新绘画》的小册子中说的：“在色彩上他们（印象派画家）作了真正的发现……无论是在荷兰画家们的作品中，壁画的清晰色调中，还是在十八世纪的明亮调子中都不能找到这种色彩。他们不只是关心色彩细微而柔和的运动，……他们的发现还包括下述现象：在白昼充足光线中色彩发生调子变化，从客观物体上反射的日光，以其纯真的强度，具有将它们吸收进一种发光单一体中的倾向，当光谱的七种射线被吞并为一种单一的无色状态时就是光。他们从直觉开始，逐渐成功地将日光的成分分解出

① 转引自《国外美术资料》1979年第3期。

来，并且用他们分布在画布上的晕色色调的总体和谐将它重新组合。从幻觉的精巧与色调的微妙之间相互渗透的角度来说，其结果是非凡的。印象派画家对光的分析上，就连最博学的物理学家也提不出任何批评意见。”① 现代的艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆也说：“印象主义派要求画家们所做的一切，就是真实地记录下那些于特定时刻和特定地点知觉到的最小色彩单位。”②

在一般的认识里，“科学的”就是“客观的”以及“唯一真实”的代名词，作为当时的论战，这种辩护不难理解。然而在今天，我们不能不提出疑问：难道印象派的“条件色”是真实的，古典写实绘画的“固有色”就是不真实的吗？绘画的色彩语言就可以这样归结为对客体所作的光学分析吗？或者说，光学讲义就是画家们的圣经，客观物象就是写实画家们顶礼膜拜的上帝吗？

下面，让我们回过头去，把古典绘画与印象派绘画的色彩观、造形观到构图观，一一加以比较分析，以求得对写实性绘画语言的“真实性”问题的新的认识。

① 《世界美术》1979年3期第29页。

② （美）鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》第165页。

2-3 达·芬奇的真色

在文艺复兴时代，印象派那样的“条件色”绘画的确没有。有些研究印象派渊源的文章喜欢把源头一直拉到文艺复兴时代的提香，其实提香作品里尽管不无条件色的某些因素，但他的色彩再华丽也还是属于当时的“固有色”的总规范之内的，可以说，这是当时整个时代所造就的规范。

什么是“固有色”的方法？在不严格的意义上说，就是尽量排除环境甚至光源颜色对物象颜色的干扰，而还原物象的“本来”颜色。红衣服就用深红浅红画上去，蓝袍子就用深蓝浅蓝画出来。这种“固有色”的方法往往被现代人贬之为简单生硬，与强调环境影响的“条件色”方法相比，自然不会把草地的绿色画到白裙子上去。因而，人们往往认为，直到“条件色”方法的形成，才迎来了绘画色彩语言的成熟。

但是，我们仔细研究一下达·芬奇关于色彩的见解，就可以认为，与其说是印象派在十九世纪才“发现”了条件色，不如说到这时才“追求”条件

色；与其说达·芬奇的时代“仅能看到”固有色，不如说达·芬奇在自己的时代“创造”了固有色。

请看达·芬奇自己在五百年前说的话：“没有一件物体能够完全显示本来的颜色。”他在画论里，反复、详细地描述了光源条件与环境条件对色彩的影响。他说，一件白色的衣服，由于空气和阳光的交织透射而呈现为蓝色，这片白色如果在阳光和草地之间，则由于草地的反射光而染上草地的颜色。“所以物体不断受到邻近发光与不发光物体之影响而改变其颜色。”① 在《色彩透视》一节里，他谈到蔚蓝的空气使远山葱茏；在《论光与影的重要性》一节里，他说，树叶、草、珠宝的光泽，极少是物体的本来颜色，大部分是照亮它的物体的颜色。在《色彩》一节里，他指出任何不透明物体，总沾上对过物体的颜色。

仔细读过达·芬奇画论，我们不能再认为在当时的“科技条件”下，达·芬奇没有能力观察到条件色，而只能勉强看到某种粗糙的、简单化的“固有色”。情况恰好相反，达·芬奇明确地指出了没有一件物体能完全显示出它的“固有色”。换言之，他很清楚：在大自然里，人是难得见到固有色的。

① 《芬奇论绘画》第四篇。

事实上，绘画上的固有色方法正是达·芬奇时代的创造。他在画论中使用了“真色”这个词，也就是我们所说的固有色，即所谓“物体本来的颜色。”

尽管达·芬奇认为真色难得见到，真色总随条件变幻，但达·芬奇却对真色寄予了深切的感情。他说，为什么光是美的？因为光的照射使真色显露出来，为什么影是不美的？因为阴影使真色蒙蔽难见。他说，物体表面上哪一部分颜色最美？不透明物体的某部分近旁若有一种颜色和它相同的物体，这部分表面的颜色就显得极端美丽。我们知道，他所指的这一部分就是真色加强的美丽。

达·芬奇强调：画家，要记得使你画里的受光部分显示真颜色。

从我们的引证里，可以得出两个结论：

（1）条件色在文艺复兴时代就已经观察到了并且研究过了，并非需要等人类再进化几百年才被发现。据记载，中世纪的科学家维泰罗(Vitello)就已经观察到光在折射下的色散现象，就是说他让白光通过六角形晶体产生了有色光。① 这是在达·芬奇之前二三百年。达·芬奇不画条件色，只能说

① 见《古今数学思想》第一集，第245页。

是有意的视而不见。

（2）达·芬奇不仅观察到条件色，而且明白固有色是不常见到的。但他却把自己的色彩语言建立在这种固有色的规范上。他认为固有色是美的，他追求这种不常见的固有色。正是在这个意义上，固有色方法是他的创造，是出于他的追求和信念，对感觉经验归纳整理，从而创造出来的一种绘画语言。

（3）在今天，我们对于什么是固有色的认识已经不同于过去：一个物体的固有色不能再认为是排除了环境的影响，而要把固有色的概念理解为在“特定环境”的影响下，物体所显示的色彩。这种特定的影响，一般可以认为是标准白光的照射。于是，固有色可以在条件色的体系中找到一个安身的角落，固有色成了条件色系列之中的一个特例。

但是这种归纳，至多是对于色彩视觉的归纳，至多是对于某种观察的归纳，而不能直接套用到两种绘画语言的关系上来，因为，绘画是创造，从观察到创作之间还有很大的距离，应该说，印象派在大自然里所看见的落日，与达·芬奇所见的落日色彩是一样的，白衣裙也仍旧是白颜色的。当然，这是“极而言之”。五百年前后，大自然的光现象没

有什么原则变化，同时，作为观察者——人的眼睛也未必有什么“基因突变”，那么，为什么画出来的色彩会如此不同呢？艺术是观念的产物，观察者的眼睛受到其信念、追求、理解的调节，因而是有选择地“分辨”色彩而不是“看见”色彩。因此从“固有色”到“条件色”并不是人类视觉感觉的“进步”，而是在不同心理期待之下所创造的不同绘画语言规范。

2-4 信念的由来

干巴巴的，僵硬的“固有色”在文艺复兴时代是最有生命力的色彩语言，因为就它与刚刚过去的时代比较而言，第一，它毕竟是从现实观察而来的色彩；第二，是具体的，是描述一个个具体物象的色彩；第三，是经过理性的概括和整理的视觉经验，是“排除了”环境条件诸“偶然”因素的干扰而把握住的，用今天的话说，即在标准白光照射下，物体所显示的色彩。

文艺复兴之前，中世纪的人们蔑视对现实的感觉，他们的眼睛望着茫茫天空，象哥特式教堂的尖

顶一样，背向人间，直指上苍。教堂华丽的窗口饰满了珠光宝器的玻璃画，画面上天国的圣者们带着奇异的光影从天而降，作为教堂里唯一的光源在信徒们的头顶上呼唤起对彼岸世界的想象力。墙上的装饰壁画用马赛克镶嵌而成，金色的背景，冷峻的形象，构成了中世纪绘画语言的特殊规范，体现着特殊的风采和面貌。

就象中世纪的学术研究方式是不重经验，专攻经典，推重权威一样，这个时代的绘画语言也反映了同样一种思想信念，即蔑视人生的悲欢，弃绝现世的欲念，眼见为虚，心念为实，权威永恒，原则至上。

为了这个信念，人们耗尽了天才和生命，付出了巨大的代价。这个代价，还主要不是指少数提出新思想的勇敢者的殉难，因为宗教裁判所是到了十三世纪才创立的，大规模的离经叛道，异端蜂起也是后来的事，那时的斗争和流血已经是新的信念冲破罗网，新时代正在来临的标志了。这里讲的代价，还是指在中世纪一千年漫长的精神发展历史上，竟然没有多少非正统的东西出现。恢恢天网笼罩着整个精神领域，也包括绘画艺术在内。天网之下的人心被禁锢在“心狱”里。他们看不到中世纪

的黑暗，而被一种崇高的献身精神所鼓舞。他们看不到自己的古板，却感到一种纯净健康的生机。他们不会以为自己的作品虚假和程式化，因为他们的真实性标准就是圣经上的教条，即认为与尘世生活根本不同才有可能达到真实——圣洁的真实。身边的一切都是不值一看，不足挂齿的委琐小事，都是虚幻的，唯独冥冥之中才有永恒，才有高尚，也才会有“真实”。

一直到了新的社会条件鼓舞起离经叛道的勇气，人们才从过去的迷惘中透过一口气来。回首当年，才感到原来竟是这样的窒息。崭新的绘画语言正是在这种背景下产生的。经历了文艺复兴初期两百多年的准备和积累，在十六世纪以三杰（达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔）为代表的文艺复兴高峰出现了，他们的作品刷新了整个画坛，他们的绘画语言里所表现的一种全新的信念和追求，波及到整个社会的各个角落，带动着各个学科领域的创造，开拓出西方近代文明的一片前所未有的新天地。

近代绘画的写实语言，正是从这时开始的。尽管三杰的作品绝大部分仍旧取材宗教圣经故事，但绘画语言所造成的视觉真实感，却把人们的目光从天国奇妙地引回人间，在基督和使徒的形象里，人

们仿佛重新看到了自己，看到了自己的苦难和困顿，也看到自己的力量和希望，人们又仿佛第一次看到自己身边的一切，一草一木都是又陌生又亲切。人们好象是刚刚降生于大自然里的婴儿一样，忽然变得赤裸裸的，没有别的依靠，只能凭自己的一双眼睛来识别，只能靠自己的理性来领悟，只能凭自己的双手来创造。写实性绘画语言，正是用这种信念铸造而成的。它用绘画向人们证明：如果说有上帝的话，与其说他在圣经教义的规定中，不如说他在人们揉合着生活体验，情感和记忆的想象中。人们不再按教会的规范去描绘上帝，而是按照自己的生活需要去创造上帝。

2-5 朦胧的光影

前面我们讨论了达·芬奇的“色彩”语言及其一般精神背景，这里，我们再谈古典写实绘画中的“造形”——光影造形。

中世纪绘画的造形是单线平涂式的，用假定性的线条勾出粗粗的轮廓线，省略了绝大部分细节，轮廓线里填充上平平的色块，间或有一点明暗变

化，却不求立体感。在半真半假中，迅速把人们的思路从似真的感觉引开，引向与视觉经验迥异的另一个世界。

文艺复兴时代，发展起另一种以明暗光影为手段的精确的造形语言。这种新造形语言，用画面的明暗对比来描述对象的光影变化。对象的光影又是由其形体的凹凸向背造成的，因而画面上的明暗也就成了对形体起伏的描述。芬奇说，绘画显示的第一个奇迹，乃是物体从墙壁或其它平坦的表面上凸出，使得精于判断者上当，因为事实上并无凸起。为此，画家需要研究伴随光线的阴影。

与中世纪相比，这种造形语言确实是个奇迹。它使得画面的形象有了根本的变化。因为，第一它是从直接的观察而来，肯定了人的视觉经验。第二，它可以把握所有可见形体的一切细节，与中世纪的形象相比，它丰富、具体入微。它可以吸引眼睛在现实形体的一切细节、一切微小的起伏转折中慢慢地玩味，细细地感受。第三，它对视觉经验作了一种独特的分解。

常说达·芬奇画面上的光影是一种朦胧的光影。其实，米开朗基罗和拉斐尔又何尝不是呢？抛开“朦胧”所造成的各种诗意的联想不谈，作为造

形语言的光影的确是朦胧了很长一个历史时期。

在当时，既要利用光影来完成造形，又绝不能让它喧宾夺主。“主”是什么？就是对象的形体，可以把握得住的形体，有体积感，有重量感的实实在在的形体。在画面上表现出对于实在形体的把握，这是一种方法规则，也是一种信念、追求。什么是“宾”？就是光影。光影被当作造形的从属性手段，光影本身的表现力要为形的表现力让路，光影是无需离开形体去研究的。这样，物象里的光影，就被概括归纳为两类：一种是与造形无关的，如偶然的投影，与背景混为一体的阴影等等。另一种是能够显示造形的，用达·芬奇的话讲，是能够赋予对象“浮雕感”的光影。他说，要用不十分强的散射光源，使物体的浮雕感显示出来。芬奇在他的大段论述中认为，光影取舍的标准，就是如何使造形明确、轮廓清楚。当时的作品，回避了强光，回避了明确的光影分割，不画分明的投影，一切都沐浴在散射的柔光之下，作为一种绘画语言规范，正是出于这样的观念。

因此，我们可以看到，在古典写实绘画的造形与色彩之间，在“朦胧的光影”与“真色”理论之间，有一种内在的联系，有一种精神上的相通之

处。

其一，都把目光转向现实，肯定自己感觉经验的价值，都否定了中世纪假定性的手法。

其二，在自己的感觉经验中，都划分出两种类型：一部分被认定是属于偶然的，变动的，表面的，个别的。另一部分被认定是属于必然的，稳定的，实在的，实质性的。两者之间，后者是“真实的”。感觉和认识，观察和表现，都以达到后者为目的。在绘画语言中，就表现为对于条件色干扰的排除而达到真色；对于光影的概括而完成形体的塑造。

在今天，我可以反问：变动不居的就一定是表面的吗？固有色就一定是真实的吗？甚至我们可以怀疑：确信事物的本质是唯一的和永恒的这种信念，只是一种变相的上帝崇拜。但是我们绝不会认为当时的整套古典写实绘画语言的规范是对大自然的低能浅陋的描摹，不会认为诸如后来的印象派才是精确的再现，科学的反映。恰恰相反，古典写实语言从它迈出的第一步起，就是一种伟大的创造。与各个时代所创造的不同绘画语言规范一样，都是某种观念的产物，都是创造性构想的结果。十六世纪的古典大师与二十世纪的现代画家，有着同样的

才干和智慧，有着同样熊熊燃烧的内心之火，不过由于时代不同而激发起的信念不同，从而使他们把各自的天赋投向了不同的方面而已。

2-6 构图·透视的魔力

写实的造形，加上写实的颜色，还不能构成写实语言的整体，还缺少一个最重要的东西：构图。写实绘画，在构图上的基石就是透视法则。这块基石，从十五世纪建立起，直到印象派，一直没有动摇过。依赖它，写实的形体之间才建立起写实的秩序，形与色才贯串起来，而形成一个整体——一个具有逼真魅力的整体。

我们都不会忘记，在中学美术课上，按一套严格的透视法则画出一个屋角或一张桌子时心里的激动。透视法在文艺复兴时代的出现，同样给画家和观众们带来由衷的喜悦和惊叹。

正是由于透视，平坦的画面二维空间仿佛有了深度，有了三维空间的逼真感。近大远小的透视缩形，平行线向焦点聚拢成射线似的一束，在受近代教育成长起来的人看，都是理所当然的常识了。而

在当时，却是第一流大师们精心设计，精心构筑起来的一座令人赞叹不已的绘画语言的大厦。由此，绘画才成了“绘画科学”。也因为对透视的崇尚，雕塑这种无需透视的门类，才引起达·芬奇长篇大论的贬议。他说：“绘画与雕塑比较：——绘画需要更多的思想和更高的技巧，它是一门比雕塑更神奇的艺术。”对雕塑的偏见，今天看来象是笑话了，但是芬奇对透视魔力的迷恋却是溢于言表，可以理解他精于此道的自负，也可以想象出为什么伟大的米开朗基罗作为一个雕塑家，当时竟会在达·芬奇面前总显得有点抬不起头的缘故。

透视作为构图法则，它并不给画面增添任何物象，不增添一人一景，但是它支配调整着所有人物道具诸单元的关系。它向所有单元提出要求，一切形体服从它而改变自己的角度，一切色彩服从它而改变自己的浓淡，透视法象一根魔杖，经它点拨，画面上数不清的细节全部联系起来，一直向画面深处延伸出千百里之遥。

如达·芬奇所讲，写实绘画“以透视学为基础”，“透视学是绘画的缰辔和舵轮”①，也就是说，写实绘画的视觉真实感是建立在透视构图的基

① 《芬奇论绘画·透视篇》。

石上的，透视所运用的一整套精密的数学法则，给绘画语言套上了理性的缰辔，从而二维空间的画面向人们展示了前所未有的魅力——真实性的魅力、理性的魅力、科学的魅力。

正因为如此，在绘画语言走向写实的过程中，透视构图的形成是至关重要的一步。十九世纪印象派绘画语言之所以划入写实性的规范之内并被认为与文艺复兴古典绘画语言一脉相承，除保持了色与形的视觉真实感之外，最重要的一点就在于它仍然严守着构图的透视法则。二十世纪以来，构图对于透视的摆脱，又是新语言规范形成的关键。

写实性绘画语言虽然在今天已经司空见惯，在文艺复兴时代，却起着振聋发聩的作用，正是这种语言本身，使得陈旧的宗教题材焕发出新的光彩、新的生机，被注入新的精神内涵。可以说，在古典大师们选定了用写实语言去画的时候，人文主义的新思想内容就已经开始出现，尽管他还没有选定题材，也不管他画“微笑”，还是画“悲哀”，画天使还是画农妇。彼时彼地，写实语言本身，就是重要的艺术内容，就有足够的魅力，就充满了新的思想，充满了批判精神。

绘画语言的写实化，是当时整个精神发展的一

部分，人们的目光从苍穹回到大地，不再到经典的字句中去寻找真理，而确信切身的经验才是知识的来源，经验科学发展起来，人们的思想方式在发生着急剧的变化。学究们的推理和引证不如工匠们的直观经验更吸引人，手艺人没有建立光学理论却制造出望远镜。一种新的能力在萌芽，一种新人的形象在诞生，一种新人的理想在形成。正是在新的写实语言里，大师们体现了作为具有新的思想方式，新的能力的一代新人的楷模。

2-7 印象派的条件色

前面，从第三小节到第六小节，我们用了四个小节去回顾文艺复兴时代古典写实绘画语言。现在我们来考察印象派的绘画语言，以求得对绘画语言“真实性”问题实质的更进一步的认识。为了便于与古典写实绘画作比较，我们也按照色彩、造形和构图的顺序来说。

印象派是作为异端诞生的。抵制它和讥笑它的人往往把它当作写实语言的叛逆；颂扬它的人，又常常把以前的写实绘画特别是古典绘画否定掉，认

为只有到印象派才达到了写实。当时对于印象派的争论动摇了旧观念，但是也夸大了这场变革的意义。作为一种绘画的语言，印象派仍然是“写实”的，只是已经不那么“严格”而已。

印象派与古典写实性绘画语言的关系，它们的不同点与共同点究竟是什么？让我们先从条件色与固有色这两种色彩语言说起。

1870年，普法战争期间，“逃避社会”的莫奈从法国躲到英国，却在这里造成了一场社会风波。普法战争有多高的历史价值是另一个问题，而印象派毕竟参与了精神文明的一次重大发展。莫奈在英国展出了他画的伦敦，展厅里本地观众大惑不解：我们熟悉的“雾都”是这样的吗？那些银灰色的、珠灰色的雾，怎么被这个法国人画成紫红的了呢？问题无从解释，大家面面相觑。有趣的是，当这些观众带着重重疑虑步出大厅，走上街头的时候，却意外地发现自己头上的雾气真的有某种紫红色的调子！是大量红砖楼房映照的吗？是阳光的反射吗？当问题的提法已经是如何解释的时候，紫红色的是否存在就已经不成问题了。伦敦的居民，开始用新的眼光看自己的城市。“固有”的银灰色消失了，习惯被打破了，人们忽然发现，到处都有一

些奇妙的色彩变化，而过去却从来没有注意，没有留心过。

莫奈被人称为“水的拉斐尔”。他的老师布丹就以画海水著名。莫奈不仅画海，也画河水，画池塘，画水上的游船、岸边的树丛。成为“印象派”名称由来的，就是莫奈画的码头水景——《日出印象》。可以说莫奈画了一辈子水，画水，画水气，画雾，画冰，画雨，画雪。

莫奈的前人从来没有这么集中地画过水，他的兴趣引人关注。有人说这是他的老师布丹影响的结果；有人说这是逃避社会；有的人说的更玄妙，认为这是因为近代工业文明使江河湖海成为通航之路，莫奈是出于对这种变化的激情而选择水作为自己的主要题材。

莫奈自己说的很简单，他说自己画塞纳河整整画了一生。不论什么季节，什么时间……从未感到过厌倦。塞纳河任何时候看都是不同的。

任何时候看都是不同的——水的吸引力正在这里。丹尼·鲁奥说得对，莫奈感兴趣的是水面的反光图象，而不是水本身。我们还可以进一步讲，莫奈是出于对条件色的兴趣而选择了水。流动不定的波光倒影正是条件色最生动有力的表现。水的固有

色是什么？它只反射阳光大气的色彩，水的色彩就是条件色的化身。

在莫奈笔下，水有了新的面貌，新的意义。不再象古典画家笔下的水有着明确的质感——液体的质感，不再有什么明确的波形轮廓。莫奈的水是捉摸不定的，是变幻莫测的，倒影被波浪摇碎了，波浪在阳光下晃荡了，阳光在水雾里朦胧了，一切都在颤动，都在变幻，都在互相溶解，似隐似现，都在隐现与转化中歪曲着自己本来的颜色和形状，都在失去为人们所熟悉的那些“固有”的特征。莫奈并不是一般地爱画水，他爱画的只是这样的水，这种在任何时候看都不同的水。

“色彩的发明家”莫奈，终于用水这个话题，讲出了一些别人没有听过的话。象他的伦敦雾一样，给了人们一种新的眼光，新的观察方法，新的“真实”。莫奈画了几套著名的组画《草垛》、《鲁昂大教堂》、《白杨树》、《睡莲》。他面对同一个草垛，带上几块画布，随着阳光的转移，一幅接一幅地画下去，画成一系列不同色调的组画。几十分钟，半个小时，对他来说都是至关重要的。据记载，他辛辛苦苦赶到一个地方写生，却因迟了半小时，当天画不成了，要等第二天。

他的色彩语言的特点，有人认为是在作品中逼真地再现了瞬间的光影，说他特别善于捕捉转瞬即逝的色彩，特别善于把握住大自然中一闪而过的景物。这话还要细细推敲。事实上，瞬间的光影，在巴比松画派那里就有过表现。在米勒的作品中，云隙间的一束阳光掠过大地的转瞬即逝的美景被画得维妙维肖。更早的画家，在表现月光出没的海面；天空雨霁的彩虹；山雨欲来的丛林等瞬间美景方面，都有传世的佳作。相比之下，印象派的风景，反倒平凡得多。大自然里那种偶然一闪即逝的奇景，他们几乎从来不画。他们画的不过是普普通通的、常见的阳光；常见的阴天；常见的多雾的早晨；常见的落雪的傍晚，而对大自然本身的那些戏剧性的瞬间，他们并不感兴趣。看来，他们不是热衷于“瞬间的”题材，而是热衷于“瞬间的”方法。他们面对平凡的景色，用一种不平凡的眼光去观察，去表现。这种眼光可以叫“瞬间的”或“不固定的”或“变动不居的”。他们的作品不是将戏剧性的奇景凝固下来，而是让凝固的东西流动起来。越是在似乎稳定不变的事物中看出其变动不定的现象，越是把凝固的景物看成瞬间的，那么印象派的话就讲得越彻底，意思也就越分明。

在条件色的绘画语言里，我们看到的，与其说是自然的真实，不如说是一种眼光与信念的真实。

印象派，用条件色的方法，与大自然建立了一种新的联系，从新的角度开掘出大自然的另一种面目，冲击着因循已久的习惯认识。

2-8 印象派的造形

在造形语言的方面，印象派有三个突出的特点：

第一，放弃了厚重、圆浑的的造形，代之以比较平面化的、薄片式的造形。这是一种变化。

第二，放弃了边界分明的轮廓线，代之以比较含蓄的过渡。形体与背景，形体与形体之间浑然相连，难以分辨，这是又一种变化。

第三，造形与色彩的关系上，不再以色彩绝对服务于造形，而发挥色彩独立的表现功能，让形与色二者同时发挥作用，共同创造意境。我们知道，在此之前，古典绘画里素描造形是占据着绝对主导地位的。前面第5节里谈到光影的“朦胧”，也是

这种主次关系的一种表现。印象派并没有画任何不能识别的物象形，并没有放弃物象，但是由于着力于色彩的追求，而把色彩从造形的小伙计的地位上提高了。这第三点，是印象派诸家共同的特点。

第二点则特别见于莫奈、毕沙罗、西斯莱、雷诺阿的作品中，包括德加的大批《舞女》。

第一点突出表现在马奈的作品里。在他流畅的大色块对比之间，明显地精简了黑与白之间的过渡层次，黑丝绒上刺目地躺着白色人体；白背景前触目地衬托出黑色的衣裙。没有中间层次的过渡，在每一个形体内部，又简化了光影，与古典绘画中朦胧的多层次的光影效果不同，人体象是一个单薄的浮雕。库尔贝说，马奈的造形过于平板了，一点体积感也没有，简直象是一张“扑克牌”！

形体的刻画追求一种平面化，单薄得象张扑克牌，马奈的这种造形特点，看起来与莫奈那种团块一般轮廓界线不分明的浑沌造形特点是完全不同的两种类型，实际上，却反映了同一种造形观的倾向。象色彩语言的变比一样，在这里，大自然的物象造形不再是那么肯定，那么抓得住摸得着，单薄的幻影与模糊的团块都丧失了那种有份量的，结构

结实的，可以把握得住的“实体”，对象的“实体”，连同它的质感、体积感、重量感一道，都松动了，流散了，淡薄了。

这种造形上的“淡化”，又不仅仅是为色彩表现让路的消极退让，并非如某些人所说，为了色彩而放松了造形，忽略了造形。这种造形语言的特点本身与条件色一样，出于同一种观念，都是富于表现力的，都包含着特定的精神内容。

2-9 构图·偶然一瞥

前面曾经说过，写实构图的基石——透视法在印象派的作品里并没有动摇。但他们在这个基础上还是表现了新的特色。

德加是印象派中“最古典”的一个。他的作品里有很多是描写剧场，舞蹈排练厅的。如果说他的色彩并没有刻意追求外光写生的条件色，他的造形又更多地师法安格尔的古典线条，那么应该说，他的“构图”是最有印象派特色的了。特色之一是夸张透视。在他的画面上，剧场里前排乐队乐师们的头部比后景舞台上舞蹈者的全身还大。以往的写实

绘画里，尽管遵循透视法，但总是避免如此悬殊的对比，总是减弱近大远小的差距，德加反其道而行，把这种透视造成的形变强调出来，造成一种别致的刺激。特色之二，是构图上力求某种“偶然一瞥”的效果，力求从一种新的视角去观察对象，如他从包厢上俯视舞台，从屋角侧视大厅，从头顶上看一群舞女，都造成了一种新的效果，一种新的组合关系，一种新的变形。

两个特色溶合在一起，形成了一种共通的构图面貌：被画的舞蹈者本来是什么样子，并不重要，重要的是在她不停的动作之中，被偶然看到的一瞬间里是什么样子？正如我们漫不经心地，突然转头看到的状态。对象一直在动，一直在变化，作者从一个偶然的角度，事先毫无准备地扫了一眼，这时看到的对象，往往与我们习惯观念中的对象大不相同，也许好看，也许怪诞畸形，但是在印象派看来，这恰恰是值得追求的真实。

2-10 在印象派眼睛的背后

1849年，安格尔说库尔贝绝对没有抓住艺术，

这个年轻人只长着一双“眼睛”，说的是库尔贝的作品只求表面写实，缺乏深刻的思想。三十年以后，又有人指责印象派的莫奈只长一双“眼睛”，说的也是印象派虽然善于观察，但也只是观察而已，缺的是思想。

眼睛和思想真是可以割裂的吗？

眼睛不仅帮助印象派发展了自己的绘画语言，而且曾经是他们抵制古典束缚的武器。年轻的莫奈在格莱尔画室就学两个星期之后，拒绝老师的古典教条，他说，“我只能画我看到的东西。”

印象派用眼睛去寻找自己内心孕育出来的东西，古典派也曾经如此。

人们看到的东西，总是自己思想里寻找的东西。平庸的眼力是由于心灵的平庸。反过来讲，画家思想的独特，也总是表现为他眼力的独特。那么问题是，印象派与古典大师为什么看到了不一样的东西？

印象派看到了什么呢？如前所述，他们看到了变幻不定的条件色，他们看到形体在光影里隐现出没，他们看到令人咂舌的偶然一瞥。他们的眼里，古典派稳定的固有色消失了，结实厚重的造形开始轻动了，一本正经的构图变得“漫不经心”了。

他们的眼睛不是机械式的镜子，不是在懒洋洋地照抄对象，而是在紧张地寻找、发现着某种与自己心灵相通的东西。他们的心灵与文艺复兴时代大师们的心灵已经不可同日而语了。中世纪的幽灵已经消退，启蒙的憧憬和人道的激情在工业文明这个庞然大物身上撞得粉碎。新的疑问在产生，旧的信仰开始动摇。眼前的繁华与动乱都如过眼烟云，能把握得住的是什么呢？理性果真那么崇高那么可靠吗？所有曾经被断然肯定的东西，哪一样经得住时间的考验呢？逝去的一切或许是美好的，但真的那么值得怀恋吗？新东西眼花缭乱，但真的值得挽留吗？

在古典派的视野里，稳定的就是有价值的，他们崇拜永恒，确信能够把握住永恒，确信能够达到永恒。他们把自己的信仰熔铸在绘画语言里，鼓舞着人们，激励着人们无视那些偶然的变动的东西，让人们确信，只有臻于完美的才是真实。

在印象派的视野里，这一切变成了疑团：难道偶然的，变动不居的不是真实，不是值得观察，值得思索的东西？他们的怀疑融入了他们的绘画语言里，他们的怀疑改变了自己的双眼，于是，他们的作品启示着一种反省，对西方古典文明的反省——

世间的一切真如人们一向所说的那样确定和不可动摇吗？

印象派不是一群哲学家，他们的理论功底比起古典大师们是差得太多了。用他们自己的话讲，画画只是按自己的眼光所见去画就是。就这几个具体人而论，也绝没有翻天覆地，视天下为己任的豪情。但是这毕竟是一批有才华的艺术家，他们凭直觉领悟了某种不可言说的东西，在他们的画中敏感地反映出某种时代的疑问、背叛和追求。他们的作品起初在社会上遭遇过共同的压制，在他们身后又陆续得到舆论的公认，这是偶然的吗？与印象派的条件色有某些类似的绘画语言，曾经零零星星、断断续续地在文艺复兴以来的写实作品中出现过，但为什么一直不能汇成一股潮流，为什么不能造成对古典绘画的冲击？而为什么偏偏到十九世纪七、八十年代被一群穷画家把这些东西收拾到一起，居然一举结束了古典派的统治？

印象派的眼睛后面，隐藏着一颗不安的心灵，一颗对古典写实绘画开始反省的心灵。在当时有思想的圈子里，人同此心。

画几棵树，一丛草，几点阳光，一片水塘，这是多么“与世无争”，“有益无害”的闲事，照理

讲，不该引来那么大的轰动和争执。可事实却偏偏不是这样。接受了印象派的作品，就意味着接受了一种新的眼光，就意味着换了一种方式去看世界。眼光变了，领悟的方式变了，旧的眼罩被摘下来，过去视而不见的东西忽然在惊讶的人群中展开了一个闪烁不定的新世界，在这个新景象的令人目不暇接的光彩里，人们从因袭的重负下解脱出来，永恒的观念失去了昔日的威严。有些人为此欢欣鼓舞，也有人怅然若失。是的，文艺复兴时代，古典大师们发现，瞩目上苍所得的只有迷惘，于是把目光转向尘世人间。事隔四百年之后，印象派却发现大地上也是一片疑团。

2.11 对于“真实”的判断

写实性绘画语言，都以画面的物象对于自然物象的“肖似”为描写的出发点和品评的起码标准。“真实”曾经是给画家们以鼓舞的力量的源泉，曾经是与中世纪“虚假”画风抗争的旗帜，进而成为一种普遍的信仰和习惯，成为社会公认的作画准则。

印象派虽然标新立异，但因为它毕竟可以用“视觉真实”来解释，因而仍可以归入写实的规范；古典派虽然受到印象派的冲击，但并不因此而丧失以追求“真实”为其主旨。

作为写实语言，印象派与古典派有追求真实的共性，而二者在现实中各自看到了哪些真实，各自拿什么当作真实的判断标准，据此又可以区分出彼此的不同。古典派满怀信心地“再现”着“唯一稳定”的真实，而印象派的莫奈在晚年却怅然慨叹道：我想得到的是抓不住的东西。“抓得住的东西”也好；“抓不住的东西”也好，总之，是想在画面上抓住某种“真实”。而对于“真实”的具体不同的理解，是不同历史阶段的产物；它们对于“真实”的共同追求则是更长一段历史时期的产物。

今天我们重新对所谓“真实”进行反思，有助于理解写实性绘画语言。从一件小事说起，在我们眼前，摆上一张照片和一张底片。问：哪一张更真实？多数人会说，照片是真实的。对于这个回答，我们可以作出两点分析：第一，一个正片，一个负片，都把对象的光信号记录下来了，而且是以同样的精确度记录下来的。如果说“真实”是以反映客

体的准确度为标准的话，那么二者在“真实”上是无分高下的，区别仅仅在于以不同的符号或曰不同的基质作了记录。第二，人们毫不犹豫地作出“正片比负片更真实”的判断，并不是根据对象本身，而是以人自己的视觉感受的一般习惯作为标准。标准在人自己这里，在人自己的眼睛里，在人自己的习惯里。

有趣的是，人们自己的眼睛也并不那么公允。古典派对条件色视而不见，印象派又只是着眼于对象变幻不定的一面，双方都戴着各自的“有色眼镜”看生活。因此，说真实的标准在人的眼睛里还不确切，事实上，是在人的头脑中。换言之，真实的标准是人的某种精神判定，是特定绘画语言规则的派生物。古典派与印象派哪一个不真实，哪一个不反映对象本身呢？

透视，被认为是达到客观真实的法宝。然而，我们反问一句：“近大远小”真的就是客体的属性吗？任何一件东西的尺寸本身都不可能近变大，远缩小。如观察一所房子，我们走近一点，或退远一点，房子本身毫无变化，形象的变化只是由于我们自己视觉器官对于物象尺寸的变形，或曰歪曲，因为我们眼睛的水晶体是圆的，如此而已。画面的透

视真实，不过是以人自己眼睛的某种“错觉”为标准的。

阿恩海姆曾说，写实绘画，由于得到透视缩短这个“校正员”的保护，就可以对物体的轴线进行任意扭曲，这样就破坏了部分与部分所应有的对称，改变了比例，从而也重新更动了物体的相对位置。如人的形象可以比高耸的大树高出一截，一个人的脚也可以与另一个人的头相毗邻，人体的轮廓也可以呈现出各种奇怪的形状。但由于这种歪曲被看成是处于三度空间的物体进行了正确的投影的结果，因而在画面上对物象各个成分进行这种歪曲，就被认为是允许的。阿恩海姆说：“所以在大胆地使用‘变形’这一点上，即使那些最激进的现代派艺术家，也很少能与那些在投影现实主义的顶峰时代的最普通的现实主义艺术家们相比。”①

总而言之，对“真实”的判断，并非如一般所想象的，是以自然对象为标准。“真实”的确认，首先是一种人的精神现象；其次是人的感觉经验与其文化背景之间的一种特殊的吻合关系。当文化背景发生变化的时候，真实观就变了，判断标准就变了，眼光就变了，于是对真实的东西，就会忽然发

① 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》第158页。

现它的荒谬和虚伪。

古往今来多少画家追求真实，标榜真实！“有色眼镜”本来是一个贬义词，人们反对戴着有色眼镜观察生活，就是说，要排除一切自己先入为主的干扰，以求所谓客观的、科学的、真实的观察。然而，“科学的”从来就是有具体规范的，“客观的”从来与主观的交流在一起，而“真实”也一直就是一个历史的、发展的概念。

有人说，观察之初，落在视网膜上的影象毕竟是人人相同的，即与对象同一的，至于各自作了不同的概括理解，那是以后的事了。画家起码要尊重这个最初的，客观的观察吧？问题就在于，视网膜上的影象，其实也是人人不尽相同的，因为每个人的大脑对他的水晶体都作了不同的调节，选择了不同的焦点，虚掉了不同的局部，从而每个人看到了各自感兴趣的东西——哪怕大家是面对同一间屋子，又从同一个角度去观察，看到的也并不相同，视网膜上的影象从一开始就受到文化背景的干扰。汉森曾举过这样一个例子：小孩看“图谜”：要在一棵树的图画里，发现树叶中间画着的一个人脸。起初他们所看到的东西即所体验的主观印象，是一棵树有着树干、树枝、树叶。后来又发现曾被看作

树叶和树枝的那部分东西，是一个人脸。在这个“图谜”解答之前和之后，观察者所看到的是同一个物理客体，视网膜上的影象在找到解答之前和之后也并未改变。但由于有了不同的理解，解答过这个“图谜”的人，就很容易再一次看到人脸。可见一个观察者所能看到的东西是受他的知识和经验影响的①。

贡布里希曾经说：“看见不是被动的过程，不是视网膜象感光底片一样把感受记录下来……心理学实验室天天都传出新异，惊人的证据，断定这种被动感受的看法（或者说是设想）完全不真实。近来已经认为‘不妨说知觉主要是对一个预期的矫正’。它总是主动的，是我们的期待所决定的，又被按照情境进行了调整。我们不讲看见和知道，讲看见和注意可能更好一些。只有在寻找某种东西时，我们才去注意，当某种不平衡（即我们的期待跟传来的信息不一致）引起我们注意时，我们才去观看。我们不可能把我们在一间屋子里看见的东西全部收容进去，但是我们注意某物是否发生了变化。我们不可能记住一个头部的所有特征，那些特征只要跟我们的期待相符，就会悄悄地落入我们知

① 查尔默斯：《科学究竟是什么》第34页。

觉器官的罅隙之中……”①

人们都曾经历过这样一种情况：在某个特殊的时刻，忽然怀疑某个很常用的字，熟字忽然认生了！那个字难道就是这样写吗！这个字难道就是那个意思吗？越看越觉不象。这个特殊时刻，其实是一种忽然把自己的视觉与习惯的文化背景割断的时刻，一刹那间，眼前所见的只有白纸上的几条黑道，一个莫名其妙的符号！视觉经验总是在文化背景的参与下完成的。今天，画家会批评一幅所谓“照抄对象明暗光影”的肖像说：太似为媚俗。而在“俗人”眼里却并不以为“太似”，可能说这一边黑，一边白，如同阴阳脸，并不似。不同的文化背景，对于同样一套光影的绘画语言，有着全然不同的视觉感受，在前者眼里，黑白直接作为形体起伏接受了；在后者眼里，却象是满面尘灰烟火色。

有人说，照片式的绘画，到什么时候人们也会承认它看起来是真实的。随着人们视野的迅速扩大，今天，我们看到红外线摄影——绿树被真实地“再现”为红色，我们看到鱼眼镜头的摄影，天旋地转，我们通过射电望远镜，可以“看”到星星的歌唱，所有这一切都如此真实，又如此不同于我们

① 贡布里希：《论艺术再现》，见《美术译丛》1985年1期。

的日常视觉。我们完全可以想象，具有更广阔视野的人类，早晚有一天会说，所谓“照片式的描写”根本谈不到什么真实不真实，“真实”是另外一个层次上的概念。

只有当观众与画家之间有一种共同的文化作为背景的时候，观众才会赞叹说：太真实了！这完全是真实的生活本身！这种时候，很难说观众是在赞叹画家对生活的忠实，还是他在作自我肯定。

有一点，画家是清楚的。面对一个对象，你如果画得不够味，画家就会说你“什么也没看见”。“够味”与“看见”是一致的意思。画家追求的味道变了，他能看见的东西也就大不一样了。莫奈小时候囿于见闻，还沉醉于古典主义的矫揉造作的口味里，当时他连布丹朴素的真实也看不到，对布丹还颇不以为然。当他接触了新的朋友，有了新的境界，新的追求的时候，他就不仅靠近并越过了布丹，而且看到了人们从未见过的真实。

2-12 写实性绘画语言

我们从绘画语言的角度回顾了写实绘画之后，

可以得出一些什么结论呢？

生活没有替身，对象没有替身，即使是最“写实”的作品，也不是对象的翻版。从我们视觉的第一步开始，就不可能与对象同一。写实性绘画语言，从产生起，就是人们的一种创造，而不是对象的镜子一样的“反映”。

“真实”的概念，是人们视觉经验与特定文化背景之间的一种具体的吻合关系，写实绘画的语言体系，是视觉活动与思想信念之间的一种具体的结合方式。古典的写实方法也好，印象派的写实方法也好，都表现为这样一种程序：按照一定的规则把视觉表象分析和解体，简单讲，就是把感觉“拆开”，按某种标准，确定为有意义和无意义的部分，然后，再按照一定的规则，把它们重新组合，重新装配。在这里，人们所遵循的“一定标准”和“装配规则”，决定着作品的性质。“标准”和“规则”不来自客观物象本身，而取决于作者一定的思想信念和艺术的观察方式、表现方式。

在写实性绘画当中，对象给我们的感觉，由我们“拆开”了又“装上”之后，所制造出来的新东西，必须保持某种与视象原形的相似性。这种相似性的保持，是写实绘画语言的特点。它反映了人能

够通过物象把握其实质的这种理性信念。

有经验的欣赏者，从来不会以为画面就是对象的镜子，更不会以为画面物象与自然物象越相似越好，不会以为画面达到简单的逼真就是作者掌握了写实绘画语言的真谛。有经验的欣赏者在画面上，除了看“画了什么”之外，更主要的是看“怎么画的”，即看作者把感觉怎么“拆”，又怎么“装”，按照什么原则，怎样运用某种规范的绘画语言，看作者与对象之间建立了一种什么样的新联系。也就是说，看作品与客观物象有什么不同，看作者进行了什么处理，在这种处理中表现了一种什么样的思想感情和观察方式。

写实绘画与抽象绘画有一点是共同的，即绘画语言本身就包含着丰富的涵义，就有不可穷尽的内容。在画家“怎样画”的办法里，在他的造形方法里包含着他的造形观念；在他的色彩方法里包含着他的色彩观念，在他的构图方法里包含着他的具体的构图观念。正是从每一套非常具体的画面处理之中，我们可以感到作者的思想和信念，它既是难以言传、复杂微妙的，又是十分明确十分具体的。

写实绘画不是“如实描写”，也不是“如实观察”。描写和观察，都是以某种方式进行的，以某

种规范为指导的。如果把这种具体的规则方法称作“有色眼镜”的话，可以说，任何人都是戴着有色眼镜进行观察的。因此任何一种观察都不能包罗万象，任何一种观察的结果都不能与对象划等号。观察和表现都是以一定的方法为前提的。从古典派到印象派，写实绘画语言里不同流派的更迭史，就是方法的更迭史，就是用新的方法取代旧方法的历史。

当然，这种方法“眼镜”并非架在鼻梁上的身外之物，而是渗透在全部思维中的信念和习惯。要想从自己的思维中把它提取出来，条理化、对象化，要想得到一种反省的自觉，并非如摘下眼镜那么轻而易举。伟大的俄罗斯画家列宾晚年曾经修改自己的名作《伊凡杀子》，因为这幅画在画廊里被某个疯子割了一刀。据记载，画面色彩被列宾越改越紫，周围的人都替他担心，而列宾本人则毫无觉察地继续下去。最后不得不请别的画家替列宾重新恢复画的原来色彩。列宾为什么越改越紫而毫无感觉呢？据说他的眼珠水晶体由于年老而变黄了。水晶体的颜色，就象我们所说的思想习惯一样，本人是不容易察觉的。

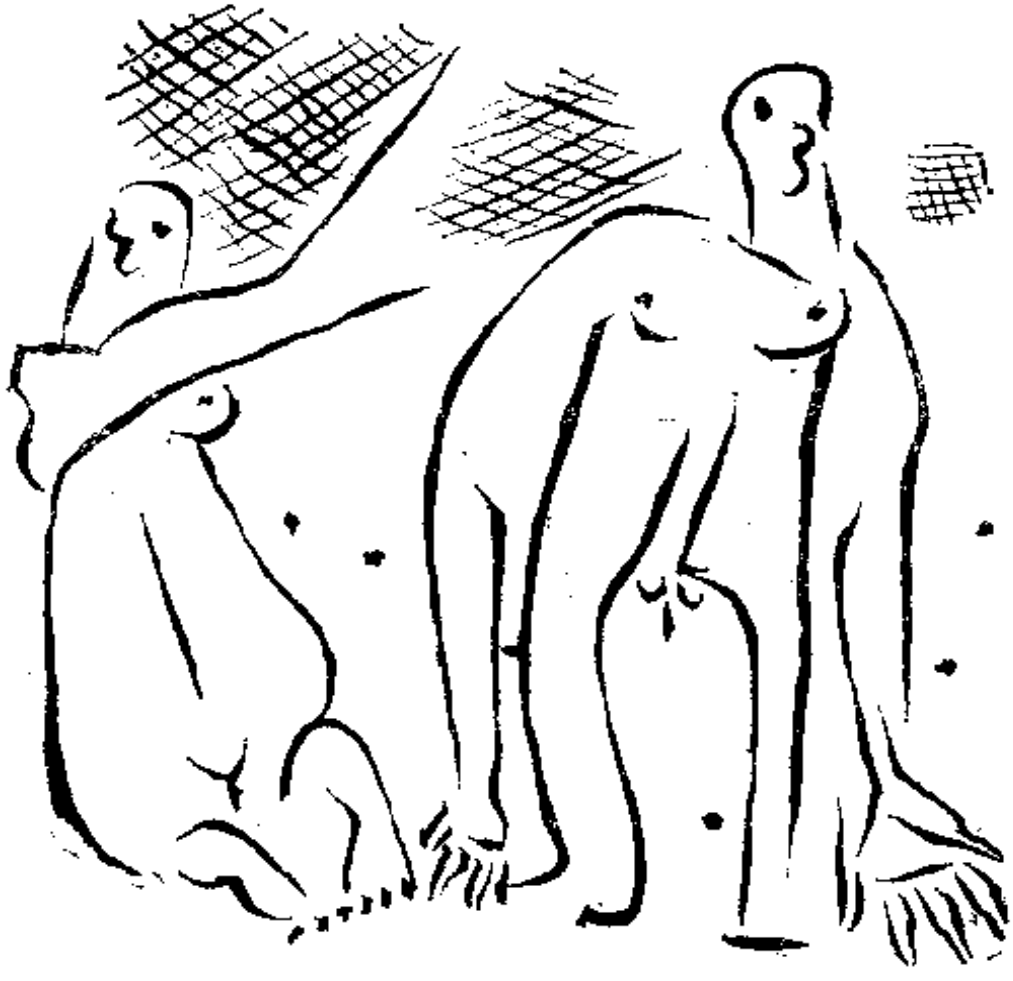
当我们陷在一种思路里，用一种方式观察世界

的时候，我们所获得的全部感觉经验都是经过这种方法过滤的，这就使得自己的感觉无法超越自己的方法，感觉与方法互相依存，互相验证。想要超越既有的方法，除非有另外的一种力量推动，除非有别样的方法来冲击。十九世纪末叶在法国绘画界流传的东方艺术品，就是这样一种新的刺激。当时法国王政倾毁，共和体制重建，民间画商、收藏家作为一个阶层形成，绘画作为一种民间商品，它的销路迅速扩大。这一切造成一种新的社会环境，一种新的绘画的流通渠道，从而鼓舞和推动起精神领域中非正统东西的发展，印象派就是异端潮流的第一个，也是正统写实绘画的最后一个。从此以后，西方传统的严格写实绘画体系一蹶不振，迎来了一个新方法、新规则层出不穷的新时期。

如同所有的姊妹艺术互相影响一样，作为人类精神创造的自然科学与绘画也是在同样的社会结构里发展，在同样的精神气氛中形成，共同经历着苦难与新生，共同分享着胜利的果实。每个时代都有自己的精神创造之母，这个伟大的母亲所生育的子女，无论叫作自然科学，还是叫作艺术，都有一种“血亲关系”，他们都有几分象自己的母亲。无论是价值观，还是方法论，都有某一个层次是彼此相

通的，表面上的互相借鉴更是不可避免的常事了。然而，绘画语言与自然科学是两码事，不能把绘画语言归结为任何一种物理学、光学原理的应用。绘画语言不是自然科学结论在绘画里的引伸，不能把任何自然科学的结论援引来作为某种绘画语言能否成立的证明。绘画语言是一种复杂的精神信念的产物，作为一种观察和表现的出发点、规则，它向观众展示着：人可以这样去看世界，可以这样去思索和感受，可以这样创造，它表现的是一种具有丰富内容的精神境界。

无论有多少现代流派的冲击，无论它受到多少理论家的冷落，写实绘画语言的伟大历史功绩都是无法抹煞的。在今天，我们看到的也不是写实性绘画语言的消亡，而是它在新观念指引下的新生，它放弃了某些规范，同时又发展了新的规则，在今天，当我们从一个个新的理论高度去回顾传统的时候，也一再地从中发掘出新的宝藏，一再地证明了写实性绘画语言的宏伟大厦的确是人类的一个伟大的、富于想象力的创造。



第三章

一般性绘画语言

一种理论的前提的简单性越大，它所涉及的事物的种类越多，它的应用范围越广，它给人们的印象也就越深

——阿尔伯特·爱因斯坦

我们已经看到，在抽象绘画里，不能就图形论图形，在写实绘画里同样不能就物象论物象，人，才是中心，才是绘画世界的造物主。是人创造了绘画语言，人在精神交往中完善它，改造它，离开特定的人类社会条件，绘画语言就不会产生，也无从理解。

第二章考察过写实性绘画语言之后，可以发现，其中的造形、色彩和构图这三项，都不是对自然物象的简单反映，不是镜子式的模写，而是以画家自己思想为中介环节的创造，这种创造表现为对

于自然物象的一定的观察方法，对于观察感受的一定分析方法和在画面上一定的重新构成方法；这种创造的结果，就是作品，就是具有画面自身规则的，不同于自然物象原型的绘画作品。

所以，在纯“客观”意义上的真实，即使在严格写实的绘画里也没有达到，所达到的，只可能是作为一种精神现象的——作者的思想，他的观念和认识的表现，正是在这个意义上，写实与抽象，同作为绘画语言并无原则上的区别。

现在，我们来进一步考察这两种绘画语言之间的具体联系，将由此引伸出对于“一般性”绘画语言的几点认识，这种认识应该可以包括着写实与纯抽象这两种特例。

3-1 描述与表现

在画家那里，首先是喜欢摆弄画笔和颜料，然后，才是选择什么写实不写实的问题。画笔和颜料的吸引力有多大，正是一个人作为画家的天分有多少的标尺。墨汁在柔韧洁白的宣纸上渗开，一笔厚厚的红颜料在画布纹路上扫过，画面效果激起画家

丰富的想象和深情的迷恋。

一个观众指着《最后的晚餐》一画，说“这是耶稣，这是出卖耶稣的犹大，这个故事我知道，这幅画我懂。”

画家反驳他：你没有懂，很重要的东西你还没有看到。

应该说，这样的观众就象看不懂抽象绘画一样，也看不懂写实绘画。

在抽象绘画里，形与色无需描述某个自然物象，就可以传达一定的精神内容，就具有所谓自足的艺术价值。这在表面上看起来与写实绘画的造形色彩所起的作用是全然不同的，写实的形与色都首先是要具备明确的“描述”性，成为了画面上的写实物象之后，才可能去传达某种精神内容，似乎不具备描述性的形色就当然是空洞的。

如果我们把抽象绘画里形与色的那种自足的艺术价值称为“表现性”，那么写实绘画当中形与色的“描述性”与那种“表现性”之间是否包含着某种相通之处呢？

从识别角色人物到联系成一个场面情节，仅仅是读出了写实绘画的一个层次，而且是最表皮的一个层次，这个层次所讲的东西，绝不比一篇短文说

得更详尽，如果绘画传达的东西到此为止，那么大可不必劳画家之大驾，用十年八年的功夫去“描述”（或曰图解）一篇短文就说清楚了的东西。

写实性绘画在“描述性”的层次下面，展开了一个更丰富、更深、更微妙也更直接地宣泄了作者情怀，更直接地触动着观众心灵的天地。在这个深层的天地里，正是靠图形在歌唱，用色彩在讲话，靠它们之间的组织表现出一些复杂的，并不等同于情节描述性的内容，这些内容的表现，象抽象绘画一样，是越过物象的表现，或者说，是假借物象的表现。

在写实性绘画“描述性”的表皮下面，同样有“表现性”在起着作用，而且是起着更重要，更根本的作用。如果情节是平凡的，那么“表现性”可以成就其伟大；如果描述的故事是作者违心的，那么在“表现性”里作者却难以掩盖自己的真情。在宏伟题材的处理中，处处显示出作者流俗口味的作品不是比比皆是吗？

波德莱尔曾经说，从远处看德拉克罗瓦的作品，或者从更远处来看，那么你将被一种超越自然的美所征服。有一种好象魔鬼般的气氛从那儿升起，好象要把你包围似的，在那暗调子中却有微妙

的光辉，在那亮调子里有肃穆的印象，这证明了他是一个真正的色彩画家。波德莱尔又说，我把一件作品倒过来看，于是画面上的人物形象是否难看都无关紧要了，只剩下它的魅力，它在空间涌现出来的气氛的感染力。①

波德莱尔的话，让我联想到康丁斯基1908年所讲的自述，把画倒过来看或者从远处看，对一个学画的人来讲，都不陌生。这样看，就是为了从自己的眼光里排开物象的作用，排开情节场景的纠缠，把画面仅仅作为图形与色彩的组织来看，看作品色彩结构的表情和形体结构的表情，换一种眼光去欣赏，同一幅作品会幻化出新的面貌，展示出内容的新层次。

毕加索谈到戈雅的画《1808年5月3日的枪杀》时说，那里的天空不是天空，那是黑暗本身。画面上有两个光源：一个我们不能确定它是什么，它象月亮那样照亮一切，包括山、钟楼和开枪的人。他们的背面本来不应该有光，但它发出比月亮更强的光。另一个光源是地上的大灯笼，但是细心看它却仅仅照在烈士一个人的身上，照亮他伸起的双臂，这灯笼就是死亡的象征。

① 《国外美术资料》1979年第5期第11页。

画一片天空，如果只为了描述夜晚的时间，那么只需涂得暗一点就足够了，于是这片夜色也就贫乏了。但那不是天空，那是黑暗。就因为这一片黑色不是情节的图解，而是艺术，就因为它黑得有分寸，有情绪所控制的分寸。驾驭着写实性绘画语言的大师们，从来没有一个人把形与色的功能局限在“描述性”狭窄浅陋的小天地里。他们懂得，在保持住画面物象与自然物象之间某种相似性的前提之下，形与色的进一步处理仍旧存在着极为广阔的可能性空间，仍然有多种选择和组合的余地，而一个写实的画家的更大量的工作，更多的心血和精力，更复杂的劳动，都要投入到这后一部分的选择、调整、再组合、再创造之中。而这后一部分工作所依据的原则，已经从自然物象转移到画面的需要，从物象的“描述性”转移到情绪的“表现性”，从外在的情节转移到内在的思维，从写实的表面转移到一种与抽象绘画非常接近的深层的画面构成。

一幅写实的绘画，它外在的情节描述，就相当于一本书的封面和标题，如果欣赏者的思路囿于情节，就象一个读者只看封面就以为穷尽了一本书的内容，却不知那丰富有趣的内容绝大部分都在封面

后头，都在画面里那一个个笔触之中，都在那一层层色彩里面，都在那一重重光影变化之中孕藏着。有人问一位作家道：你这部小说的主题是什么？他回答：你把我这本书从第一页依次读到最后一页就知道了。作家的回答很机敏，但并不滑头。因为要想读懂一幅画，道理也是这么简单和实在。

可以说，在写实性的绘画里，没有任何一幅不能作为抽象绘画来欣赏的，也就是说，都可以作为平面图形的组织（——不论它描写的是人还是景物），也都可以作为平面色彩的组织来欣赏。

在写实绘画创作过程的草图阶段，画家们正是这样做的：在草图上调整着人群的总轮廓，让它作为一条“线”的起伏能够参差有致、节奏分明，这时并不去管这条轮廓起伏所包围的究竟是人头，还是扬起的手臂；在草图上调整着色块的分布，而不论这块颜色所描述的究竟是帽子还是头巾。只要画面上在这儿需要这块颜色，就作为颜色先画上去，然后，才考虑到它的归属——它的描述性归属，究竟把它画成头巾还是帽子，这已经是大局之下的小事情了。在这里，写实与抽象绘画的区别仅仅在于：是否把这块颜色画成一顶帽子。它们之间的一致，却是实质性的：一幅画首先靠它的整体来打动

人，靠它的整体色调，靠它的整体形象来动人。

3-2 物象与图形

造形，抽象的平面图形与写实的物象造形之间有个共同的前提，共同的基础：它们都首先是作为传达精神活动的视觉符号而存在的，作为画面自身的需要而存在的。肯定了这一共同的基础之后，能不能再进一步找到这两者之间更具体的联系？同作为造形，它们之间是如何统一起来的？它们之间有没有一个互相贯通的具体的纽带或桥梁呢？

让我们想象一张生活里的普通的方桌：它有个正方形的平面，还有四条垂直的细腿。设想我们的视点略高于桌面。

如果用写实的手法描述它，在画面上就需要首先用四条直线画一个平行四边形，而不是正方形，——这就是那个正方桌面的写实表述；然后在角上各画下一条垂直线，尽管桌腿长度相等，在画面上的几条垂直线又需长短不均，离我们近的桌腿要画得最长。这样，由八条直线画出了一个写实的桌子。

这个再简单不过的画面写实物象，也可以分析成两个层次：

第一，它首先是八条直线。是一个四边形加四条垂直线交接而成。它们仅仅是个平面图形，它们仅仅是线条，仅仅是白纸上划的黑道道而已。对它们，可以用抽象绘画的思路去观察去品味，看每根线的“如锥划沙”也好，看每个转折的“刚柔相济”也好，都是把它作为纯粹平面图形来领悟其奥妙。

第二，这些平面图形又确实造成了一个立体桌子的感觉，一个空间立体的幻觉，确实可以被观察为一个自然物象的写实描述，确实可以把这八条二维的线条理解为一个三维的空间形体。

两个层次，是如何统一在一个造形上的呢？平面上涂抹几条直线，怎么会引起立体的幻觉呢？这就是借助于透视法则的魔力。透视法则就是从平面图形到立体物象之间的桥梁，就是二维的线条组合到三维空间立体之间的联系纽带。透视，是一种组织法则，它没有给画面上增添任何一点东西，没有加上任何图形单元，而仅仅是调整了、调度了诸单元之间的关系。在方桌这个例子里，我们画面上的单元始终不过是那八条直线而已，但是，只要用透

视法则去摆布一下它们之间的关系，立体物象的幻觉就出现了。关系变了，八条直线就有了另外一层意义。

查尔默斯在《科学究竟是什么》中记述了没有经过透视法则熏陶的人，要把平面图形理解为立体物象是如何困难。在我们身边，不会读透视图的也是大有人在。然而，对于那些习惯于以透视眼光读画的人来说，更困难的，在于反过来的思路：

把画面上的物象重新理解为平面的线条，重新还原为平面的图形。

写实性绘画在其发展的历史上，逐步形成了一整套严密的“技术体系”，它包括空间立体的造形方法和空间之中的条件色写生方法，这套技术体系以透视为核心，为基础，它的作用，就是解决把平面形色如何组织成立体、如何安放在具体空间关系里，就是千方百计地掩盖起图形的平面性质，千方百计让人们忘记那只是白纸上划的黑线条，而造成一种白纸画面变为窗口，线条溶合成体积，明暗层次幻化为起伏凹凸的空间距离的“错觉”。这种“掩盖”和“忘记”平面的思路，正是严格写实性绘画语言的规则之一。前文谈到抽象绘画是无物象可以辨认或者有物象也无需辨认，在写实绘画上刚

好相反，它要求画面上没有非物象的图形，写实技术所力求达到的，就是让观众彻底陷入立体幻觉而不能自拔。

作品是不断培养造就着自己的观众，然而对于那些误以为画面物象就是真实的人们来说，觉悟到自己“在幻觉中”沉迷，却是挺不容易的，因为在他们看来，幻觉这个词与其用来解释写实，不如用来说明抽象绘画才更顺耳。只有冷静的分析，才可以改变眼光，才可以看透画面物象不过是用透视法则组织起来的平面图形，物象归根结底仍旧是图形，是平面图形的某种特例。

如果说，各种不同的抽象绘画就是对平面图形的各种不同的组织方法所成，那么，写实绘画是不是同样也是对于平面图形的某种组织方式而成呢？

从理论的角度讲，在色彩上，写实的条件色语言是一切色彩语言的基础呢？还是说条件色与平面的装饰性色彩语言是各不相干的两种语言体系呢？还是应该反过来，把平面的装饰色彩语言的构成方式看作一种艺术上更具有普遍性的更基本的色彩语言规则，而把写实的条件色只看作它的一种特例，看作平面色彩构成方式之一种，看作平面色彩的组织规则之一种呢？

在我们的认识里，把画面物象还原为平面图形，并且可以确认其作为平面图形的艺术表现力之后，表面上互相对立的抽象与写实之间，就找到了一个互相沟通的渠道。

3-3 物象作为绘画语言

在写实性绘画里，物象的塑造是至关重要的，物象是重要的绘画语言。

物象有它独立的艺术价值，并不因为它可以分解为图形的组合就可以视而不见。不仅需要肯定它独立的艺术表现力，而且应当明确，在物象语言这个层次上，与它所由形成的图形色彩层次上，各有不同的艺术内容表达出来。

把这个“物象”层次一概贬为“文学性”语言，要从绘画语言里驱除出去是荒谬的。因为画上一个物象除了给人识别其名称之外，可以传达更丰富的内涵，这种内涵的表达，正是通过非常具体细致的“视觉感受”来实现的。

一个简单的三角形尚且可以作为艺术语言来品味，一个复杂得多的物象怎么会反而不配当作视觉

艺术的语言了呢？这是不可理解的。把画面物象的价值贬低的原因只有一个，那就是画得太差了，这就象画得太差的三角形也价值不高一样。在作品里，能不能把物象提高到绘画艺术语言的水准，能不能超越浅陋的描述作用，正是物象的独立艺术价值实现程度的标尺。在欣赏过程中，是否停止在物象“识别”的水平上，是否能深入一步，细致入微地体味那些人物的动作和表情，那些环境道具的安置，画面里一草一木的生机，也是欣赏者对于物象这种绘画艺术语言领悟程度的检验。

囿于直观，囿于个别，永远是严肃思考的障碍。而画面上一旦充斥了个别物象之后，这个问题就尤为突出，因此，物象语言的一个与生俱来的基本矛盾，就在于如何处理“这一个”物象与“普遍性”思考之间的统一，如何才能使“个别的”物象同时包含着“一般的”意义。为此，必须设计出特定的程序手段对物象进行特殊的处理。

在人物造形方面的“理想化”与“个性化”就是解决这一基本矛盾的两类具体方案。

“理想化”的处理，首先要求有一套严格的模式，规定出理想人体的标准比例，然后，在描绘每个具体人物时，就按这个标准去修改和补充具体人

物的缺陷，从而使个别的形象变为某种普遍的一般“理想”的化身。

瘦弱的躯干可能被修改为强健，短小的身材可以被拉成修长。这种古典学院派通行的“理想化”处理，在今天看来也许是千篇一律，古板而僵死，但这仅仅由于我们用别样的标准来鉴赏它，而使用着古典学院眼光的人们却可以从米开朗基罗那些无论男女老少都粗大如壮汉般的形体中感受到一种强烈的精神冲击。“理想化”的人体比例，并不是常人的平均比例。去过意大利的人都知道，在意大利人中间达到这般完美的也是极为罕见。剥去人的衣服，也是剥去他们民族、国度和时代的外壳。这些人体的动作大多数都找不到实用目的，动作在这里也仅仅是一定情绪的化身，一定精神境界的体现。个别的物象，通过“理想化”的处理，升华为个别与一般集于一身的绘画艺术语言。

“个性化”反对理想比例，取消了统一的形象模式，不要“公式化”、“概念化”，不要那些假定性的手势和一切没有生活依据的动态。每一个人物身上的“不完美”之处，或者说每一点脱离完美公式的缺陷，都值得瞩目，都有可能开掘出精神内涵。这种思路认为，物象的表现力正在于每个物象

的与众不同之处，人物精神上的个性要求形象上的个性去体现。找到了“个性化”手法的写实绘画好象突然获得了自由，摆脱了理想公式的束缚，视野里的一切物象好象都闹闹嚷嚷地宣布独立，艺术家咀嚼着物象之间分来毫去的差别，冥想着世间万物的魂灵，认为“个性化”终于开辟了艺术手法的自由之路，认为个性就是美，就是每个事物的活生生的本质。

“个性化”虽然取消了有形的模式，但仍旧是一种规范，一种对于眼光的调整。在人物的精神世界里，它注重的是人品和才干，气质与性格，它排斥的是人的外在功业，人的地位尊卑、荣辱际遇。用个性取人，可以在高贵者身上揭露卑劣，也可以在沉沦者心里找到自尊，社会上形形色色的人被“个性”拉到同一条准绳上来衡量评价。但是这种个性就那么可靠吗？就真的是每个人稳定的本性吗？

“个性化”同样是基于一定思想而创造出来的方法——对于物象语言使用的方法。在这一点上，它与“理想化”方法一样，首先限定了对于自然物象的观察眼光，有所看，有所不看，其次，在画面上都要对自然物象的素材实行改造，有所强调，有

所剔除。

无论“个性化”还是“理想化”方法，它们所达到的个别与一般的统一，都是基于各自对“统一”对“本质”的理解。换言之，都没有穷尽没有达到对客观事物的把握，纵览绘画历史上千千万万的写实物象，我们看到了什么呢？确有把握的只是形形色色处理方法的流变史，只是这一系列方法所由产生的精神背景的历史。

物象，作为独立的绘画语言也正是以这样的姿态扮演着绘画语言发展历史舞台上的一个活跃的角色。

3-4 两类单元

从理论上分析，绘画语言可以归为两类单元：图形，色彩；一个关系：构图。

什么是图形？画面上的点、直线、曲线都是图形；线所包围的面积如曲线围成的圆形、直线围成的方形也是图形；画面上的每根线条、每个笔触的形状也都是图形。

所有这些图形的形状都能够成为一定精神信息

的载体，因而都可以成为绘画语言。

在画面上，图形荷载的精神信息是随其形状的微差而发生显著变化的。一条水平线，既可能是造成开朗辽阔，也可能是造成相反的：压抑和阴沉；一个倒立的三角形既可能给人松散、崩溃的感觉，也可能给人蓬勃向上的感觉。这种情况的发生，往往是由于这图形不是个简单图形，而是由一群更小的图形组织而成，小图形的组织很微妙地影响了整体图形的形状与轮廓，从而使得整体形状的感觉发生了巨大的变化。在这种情况下，我们一方面可以肯定图形确实可以成为特定精神感受的载体，另一方面，又很难做出一般的概括：如一个倒立的三角形就造成一个什么感觉，如垂直线就造成什么感觉等等。在这里，图形名称的粗略的文字描述，距离视觉感受所要求的“精确度”相差了好几个数量级。因此，恐怕只能讲，特定的图形形状确是特定精神信息的载体。再要具体，就必须把图形画出来看了。

什么是色彩？修拉画的每一个色点都是色彩，德加画的大片的珠灰色也是色彩；复色、间色是色彩，原色以至荧光色、光源色都是色彩；从颜料管里直接挤到画布上去的是色彩，从硬铅笔画出的冷

灰色到炭条涂成的暖黑色也都是色彩，都能以其色彩面貌传达出精神感受。

常常说：你这一笔画得不好，这不叫色彩，这只是颜料。意思是说色彩画得“生”了，应该“调熟”。常常说，不要用纯白作画，不要用纯黑作画。这些意见之所以有价值，就因为它们在条件色写生色彩这一特定的色彩体系中是重要的，离开这个体系就可能是荒谬。

常常说到色彩的象征作用，甚至列表格，作出某种色相与某种感觉的一一对应关系。爱森斯坦在谈到彩色电影时，却指出了一个有趣的现象，即每一种颜色所引起的感觉不是一个，而是成双成对的，而且是彼此相反的。黑色，既是大礼服的颜色，也是丧服的颜色；绿色，令人想到青春，也让人想到暴力；蓝色，既可以是和平安宁，也可以是冷酷无情；红色，既可以是光明，也可以是血腥；白色，既可以是纯洁，也可能是死亡。

色彩的名称，象图形的名称一样，与视觉的分辨能力相比，是太粗糙了，与我们情绪的丰富细腻相比，也是太粗糙了，不仅仅“成双成对”，就是叠三加四的文字说明，也不可能做到确实的贴切、中肯。要知道，印染工人能分辨出的“驼色”就不

是几种几十种，而是几百种之多，同是驼色，细致的差别那么多，引起的感受那么多，你如何在驼色这一个名目之下说清楚呢？毕加索在“玫瑰色时期”画了那么多红调子的画，表现了那么丰富的感受，可以说每幅都有不同，但是红颜色的精神表现力就穷竭了吗？把话说到底，我不相信某种颜色的精神表现力是有止境的，如果“逼急了”，手头只有各种黄颜色也可以表现出从明朗到抑郁，从光明到死寂，从青春到垂暮的一切情绪感受来。

图形与色彩是绘画语言的两类“单元”，因为它们在画面上是承载精神信息的基本单位。

色彩再作分解，可以分解成组成它的颜料颗粒，用显微镜可以看到，但是它们并不作用于一般的欣赏视觉。线条再作分解，可以分解成炭颗粒的结果也如此。这些颗粒，画家无从摆布，也就不能注入自己的精神信息。

“物象”是绘画语言，但不是绘画语言的基本单元，它们是单元的某种组合结果。

“肌理”是绘画语言，现在谈的很时髦，其实也是个老话题，过去叫它“画面的表面效果”。肌理，指的是画面自身的表面质地纹理。细纹画布上不留笔触的薄涂与粗纹画布上笔触分明的厚涂，掺

了沙子的颜料与调合了光油的颜料，透明颜料层层罩上去的效果与不透明颜料一遍覆盖出来的效果，都造成不同的“肌理”，产生不同的视觉感受，影响着作品的表现力。用温涅尔的话讲，能否把握这一层次，正是一个画家在技巧上是不是“登堂入室”的标志。肌理，是有表现力的绘画语言，但它也不是单元，它也是可以分解为许多小图形与色斑的组织、分布，它也是单元的一种组合结果。

由两类单元派生出来的绘画语言，还不止物象与肌理，应该说，一幅画就是一组绘画语言，画面上我们视力所及的一切都在传递着精神信息。从最触目的景物角色，到最细小的笔触和画布纹理，凡是作者动心选择的、用手处理的，都是这幅作品传情达意的语言，都有些东西隐藏在里面。但是，要归纳成单元，只有两项：图形和色彩。而这两项与其说是从对象客体那里归纳出来的，不如说是因为我们人的视觉器官眼睛里面的视网膜上所成的图象，不外乎是一些“光斑”而已，无论被观察的对象是什么，是英雄也好，是二流子也好，是山岳也好，是昆虫也好，都“一视同仁”地成为“光斑”，而这些光斑则除了它们的形状（图形）和强弱、频率成分（色彩状态）之外，可以说一无所

有了。

3-5 构　图

与两类“单元”相比，这一个“关系”似乎比较虚，比较不那么实在。但恰恰是这个看来不易把握的“关系”有着神通广大的本领。

整体大于部分之和的说法古已有之，补充一句，各部分之间特定的结合方式才使得整体大于部分之和。使一堆鹅卵石变成一幅美丽的图画，靠的是排列方式——靠一种摆法，没有排列组合这个条件，一堆鹅卵石仍旧是鹅卵石，整体等于部分和，没有质的变化。

车、铣、钻、磨四种机床，都可以分解为平动加转动，只是由于工件与刀具的不同组合方式，才成为不同的机床，而恰恰由于聪明人给不同的组合方式留下了方便的变换的可能，于是才诞生了万能的组合机床。正是对于“关系”的重视，才有了拼装建筑，才有了组合家俱。同样，零散的知识之所以变为一个人的能力，也正是首先由于它们被组合成某种系统，组合与联系成某种具体结构。这个结

构的规模、跨度比起个别知识的精确更有效地决定着一个人能力的质量。没有形成这种有机的结构，那么知识就是“九分无用、一分被歪曲”的，就是一堆没有生气的沉重的鹅卵石。

创作一幅画，是从整体出发的，欣赏也是如此，而“从整体出发”就是“从关系出发。”创作过程中对于整体感的追求，主要是通过调整关系实现的，而欣赏者一旦从作品中寻找到其构成关系的奥秘，那么这幅作品的神奇整体也就豁然了。欣赏一幅画，能否高屋建瓴，一下子抓住全画的神韵，就在于有没有这样一种能力，象一个高明的棋手，象一个运筹帷幄的将军那样，目光不流连于一车一马的计较，思路不为一时一地的得失所左右，让自己的视线掠过细节的表面，片刻间通观全局。这是一种能力，这种能力与“眯眼睛”“皱眉头”之类的毛病是两码事。把握整体的能力，也就是把握关系的能力。我们能把握住哪个层次上的关系，也就把握住了这个层次上的整体。很明显，一幅画作为一个整体，可以看作若干单元组成的结构，而其中的每个单元又可以看作低一个层次的整体，即由更低一个层次的若干单元组成的结构，依次推演，每个层次上的整体的意义，都是由低一个层次的结构

方式所决定，于是，在逐层分解之中，稳定地保持住自己面貌的，只是各层次上组合方式的框架，而单元却一再地被分解掉了。这样想来，实实在在的单元却是“空”的，而“虚无缥渺”的关系却成为实实在在了。

绘画语言里面的两个单元和一个关系，这三者之间并非是平起平坐，构图关系在其中起着核心与枢纽的作用，它支配、控制着造形与色彩，它决定着绘画语言的面貌。

我们说图形是有表现力的，其实就是说：图形的组合是有表现力的。

我们说色彩是可以动人的，不如说色彩关系是可以动人的。这个“关系”比前文所谈到的“微差”在更大程度上决定了色彩的作用。而前文提到的色彩的情绪效果，好象说是孤立的色彩所造成，其实是在一般白色底子上的色彩效果。孤立的色彩是不存在的，在理论上也是没有价值的。形，也是一样。其个人的五官本是无可挑剔的，但是在脸上的布局不精采，也就没什么希望当个美人了。反之，如果布局关系得当，却可以降低对每个单元自身的要求。有经验的画家，在一幅肖像的起手几笔，只是画出对象的五官位置关系，就已经把传神肖似浑

然寓于其中了。难怪狄德罗说美就在于关系，无论这个说法作为美的定义有多少错误，总比说美在于各个单元的特征要深刻一点。

构图，确实是一个比较复杂、内涵比较宽的概念。狭义讲，构图就是在画面上"经营位置"——调整画面上诸单元之间的空间位置关系；转意又被解释为一幅作品从"立意"到"为象"的全过程①，构图二字就变成"构造一幅图画"的缩写了。

在这里，我们取构图概念的一般意义，指画面诸单元之间的结构关系。

它包括画面各物象之间的组合关系，如果这种关系以透视为基础，则这一组物象就形成写实场面的整体；如果这种关系以物象外轮廓的穿插咬合关系为基础，则这一组物象又形成另一个整体，具有别样的性质。等等。

它包括图形之间、色块之间、形色之间的各种组合关系；

它也包括由图形构成物象，这两个层次之间的各种组合关系；也包括由物象构成图形（如人群组成三角形），这两个层次之间的各种组合关系；……这种种组合关系，都是画面上的，可以诉诸视

① 吕凤子：《中国画研究》。

觉的；而在它们背后，在每一种具体的组合方式背后，都各有自己的构图观念在控制着。可以讲，有多少艺术流派，就有多少构图观念，就有多少种构图体系，在这些观念和体系之间，如果说有什么东西是贯串着的话，这个东西就是把构图作为构成画面的决定性因素来认识，把构图作为传情达意的绘画语言的枢纽来认识。至于说有没有那种贯通古今融合各派的统一的构图法则，而这种法则又能够避免自相矛盾，这不能说不是艺术理论里的一个重要问题。

绘画语言里的两类单元和一个关系，既在画面上诉诸视觉，又承载着一定的精神信息。因此，只要起码具备了这三项，一幅绘画就可以成立了。

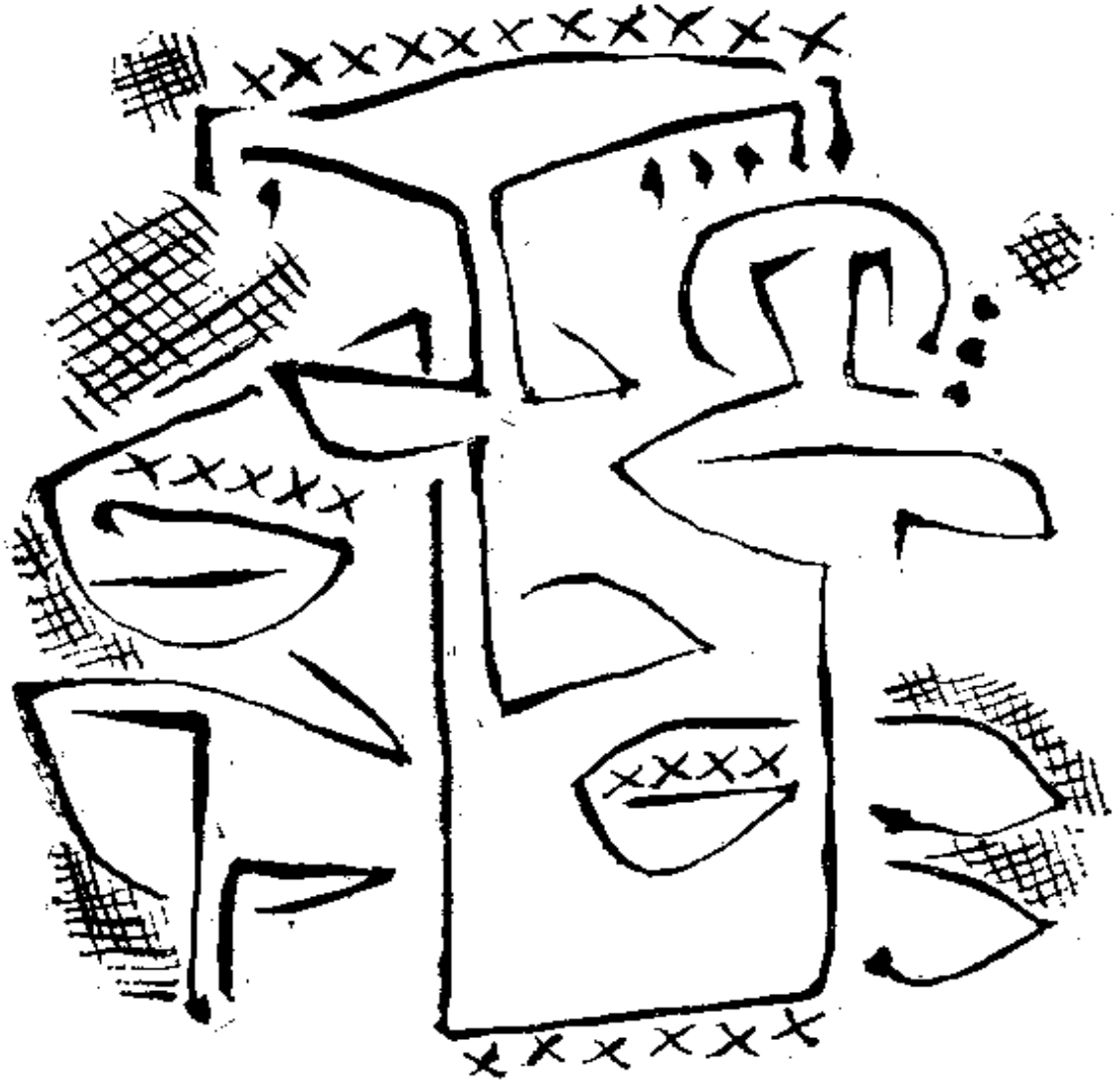
在这个意义上，抽象绘画就是这样一种在语言上的“准绘画”艺术。

而写实物象的引进画面，就更增加了一个图形层次，承载了更复杂的、与抽象图形全然不同的精神内涵，画面语言增加了新的层次，因此，抽象绘画语言并不是比物象绘画语言更复杂、更高深，而是相反，更基本、更简单，更“原始”或说更“初级”、更“起码”一些。

从近代的写实语言到现代的抽象语言，如果把

它作为一种发展的连续过程来看，这种发展倒很象是一种向“原始”的回顾，向着绘画语言“本源”的寻根，象是一种艺术的自我反省，要从最起码的“准绘画”状态中寻找绘画语言的本义何在，要向它询问自己究竟是什么？自己究竟在做什么？

写实性绘画几百年“绚烂之极”以后，忽然“归于单纯”，抽象绘画仿佛离开了正道，另起炉灶，另寻出路，另攀高峰。实际上，作为绘画语言，写实与抽象之间既无贵贱高低，也谈不上先进与保守之分，真正“保守”的，是对于绘画语言的陈腐的理解，真正落后的，是基于陈腐观念对绘画语言所作的陈腐处理。事实也正是如此，当我们在新的认识高度上回首展望时，却发现我们始终在同一座山脉中盘旋上升，而由于我们视点的提高，过去的山峰与周围的景色都改变了原来的面貌，彼此建立起新的联系。在这新的高度上，我们得以获得更广阔的视野，重新理解我们走过的路，重新估价当年的激情与信念，重新检点行装，调整罗盘，审核路线，以便开始新的攀登。



第四章

规范·形式·素材

现时代在艺术中所产生的变化，并不是在每一个方面都是好的，并不是每一件事都有进步的意义，不论对作品或者对艺术家本人来说都是如此。我总认为他们之中的许多人，看不到他们的出发点与他们的目标。

——温森特·凡·高

4-1 多元化

在西方，抽象绘画既不是他们目前艺术的中心，也不是主流，更不是“唯一的怪胎”。西方的现代艺术的进程，象一个醉汉一样起步，跌跌撞撞，越走越快，方向不明。开始，是一两个新流

派，一两个新团体，接着，团体越来越多，流派越分越细，再下来，流派也解体了，每个艺术家都自立门户，各占山头为王；在艺术手段上，开始还是在传统的油画、版画上搞花样，从毕加索和勃拉克开始，尝试用破报纸、糊墙纸、编织品粘到画布上去，与颜料画出的色块、炭笔勾出的线条相连结，人们称此为“拼贴”，拼贴的原则又扩展到新的领域，施威特尔用他的烟灰缸和字纸篓里的东西创作他的绘画，恩斯特把旧报纸和印着铜版画插图的书籍剪辑在一起，他还发明了“摹拓法”：用画纸摹拓下石头、木头以及各种粗糙表面的纹理，作为构成画面的基础，尼柯松拿刀在木板上切出高低不等的几何划分，造成抽象图案，波洛克把不上内框的画布铺在地上，拿棍子、泥铲、刀子、用沙子和碎玻璃混着颜料滴洒在画布上，有人用滚筒滚油彩，有人用喷枪，甚至用飞机的引擎喷射画面，有人把稀释的颜料倒在画布上流散成奇异的形象，有人利用雨水或火焰的痕迹作画，商业广告和油漆招牌上的形象被广泛利用、大量复制，克莱因甚至指挥浸过颜料的模特儿在画布上留下身体的印迹，这些印迹就是他的作品。与此滥用材料的倾向相反，又有人标榜绘画的“减少”，白白的画布上只有一个黑

色的正方形；与奇奇怪怪的形象创造相反，又有人标榜理念，在画面上只写出一串文字，与静止的图画相反，又有人利用电工技术让作品会转、会动、会发光；每一种尝试都引来它的对立面，每一个成功都是过眼云烟，没有一个艺术家可以成为众人仿效的楷模，没有一种风格可以称霸画坛，艺术市场的行情瞬息万变，没有人说得清西方现代艺术究竟会走向何方？人们能看到的，只是一股盲目的力量在暗中推动着潮流，让它越来越汹涌，变成一个飞快加速的大漩涡，把一切传统，一切刚刚萌芽的东西都立刻打碎，立刻吞噬，同时，又不断地吸引着周围的一切也汇入潮流，也卷入漩涡中来。

如果说，古典绘画象是旧时代奉献出的大块的珍宝，那么现代绘画作为现时代的奉献，却象是一大堆惊琼碎玉，其中还掺杂着一大半的泥沙等待时代的淘洗。

面对这样一个“多元化”的艺术世界，我们除了追随它写下一部又一部的编年史之外，更重要，同时也完全可以做到的就是：发展我们的艺术思想，其中包括发展我们对于绘画语言的认识。本章，就准备论及三个方面的问题：绘画语言还有没有规范；绘画语言与形式内容的关系；绘画语言与

生活的关系。

4-2 米格伦闹剧的启示

对于规范，有两种互相对立的态度：

“激进”的态度认为，艺术历来与“规范”无缘。学院派就是用规范扼杀了古典主义的生机，变成枯燥僵死的教条。要艺术吗？就要自由，要自由，就要打倒一切规范。

“保守”的态度认为，离开了传统的规范，一切尝试都是无价值的花样翻新，根本不值一顾。艺术无所谓创新，只看你搞得多深、多精。

回答这个问题之前，先说一个名叫米格伦的小人物，他是现代的荷兰人，是个排不上号的小画家，面对五花八门的现代艺术，他倒是清高得很，小心翼翼地走着传统写实的路。无奈作品打不响，没人赏识，米格伦不甘寂寞，为了让世人承认他的艺术才华，决心铤而走险。他要画出举世闻名的荷兰画家维米尔的画来，以证明自己无愧为第一流的大师。最精采的在于米格伦并不是去复制维米尔现成的作品，而是“创作”维米尔的画——创作出维

米尔可能画出的画来。更精采的是，米格伦确实成功了。经过专家严格鉴定，“维米尔遗作”居然一件件地问世了：维米尔的光影、维米尔的造形、维米尔的构图、维米尔的笔法，一切都没有破绽，米格伦以假乱真达到了这样的程度！事情败露之后，人们仍然不相信那是假画，而要米格伦在监狱里当场表演出来看。因此，米格伦到这时候仍然以为一旦证明了那些作品真是他的“创作”之后，就可以确立他第一流大师的艺术地位了。

这场发生在本世纪三十至四十年代的闹剧给我们什么启示呢？

维米尔作为一个名副其实的艺术家，他发乎性情、自由创作的绘画语言，仍是有规律可循的。换句话说，是有特定规范的。然而，恰恰还是这个规范，“移植”到米格伦身上就毫无价值了。

事情就是这么矛盾着：每个时代都宣布自己挣脱了规范的束缚，获得了自由，而在后人看来，却不过是用新规范的缰绳代替了旧规范的锁链；“激进”的潮流把矛头指向一切成形的规范，唯规范多去，除规范多尽，无休止的努力却象马戏团的小丑一样，头上的帽子永远也摘不完，摘掉一顶还有一顶，摘帽的动作越快、频率越高，事情也就显得越

发可笑了。

米格伦的聪明，在于他承认规范的存在，他的愚蠢在于他不明白：每一种规范的创立才是艺术活动的核心。评价一个艺术家的尺度，并不看他沿用现有规范的“生产效率”，而是看他能不能在自己的艺术劳动中形成有价值的新规范。

在规范的创立上毫无贡献的作品，就根本谈不上“创作”。

4.3 神秘与神圣

在绘画语言方面，规范表现为对于绘画语言的一套使用方法、使用规则。它同时包括着两个方面，即创作过程中绘画语言的处理规则和欣赏活动中绘画语言的判读规则，这两方面之间建立起互相沟通的关系时，规范才可能成为有效的规范。

“激进”派否认这种沟通，宣称创作的绝对自由，自命为绘画语言的唯一立法者，他们说，上帝可以随心所欲地创造，我也这样。

可笑的是，其实他们也并不这样。

汤姆·沃尔夫曾经用辛辣的笔调描述了美国的

现代派艺术家究竟是怎样“自命清高”的。那批“老子天下第一”的风流才子们，人人都要弄些花招，搞点心理上的左右逢源、两面手法，来自欺欺人。

一方面，他们可以蒙上眼睛来说服自己，只要他本人知道他的作品伟大，那就够了……另一方面，在内心深处他也知道他在欺骗自己，每年初春，纽约现代艺术馆的两名特使动身来画家当中选画的消息，都会在所有画室上空惊悸起划一的心脏波动：“选我选我选我选我选我选我选我选我……他妈的，这群有钱的阔佬！”不管怎么样，被问的时候尽管否认好了，在自欺欺人的内心深处，所想与所说的是完全不同的两回事。

沃尔夫以“新新闻体”作家身份超然事外，其实作家的心理活动又何尝是“一面手法”呢？

遗世独立，卓然不群的自命清高，正是给自己抬高价码，换言之，也是对市场口味的一种投合而已。

面世的作品，而不要任何反应，这才是胡说。各种创作态度之间的区别，仅仅在于交流的对象不同。在这里，首先是文化圈子的不同，而不是穷人富人的差别。印象派的作品，当年只能在一小群有

异端思想的文化人里获得共鸣，他们绘画语言的规则，也只在这个圈子里有效，而绝大多数人以为是胡闹；一个世纪过去了，印象派的回顾展吸引着千百万人的兴趣，等票的队伍如长龙，人人可以咀嚼出几分滋味，大家都能循着他们首创的规范来领略一种特殊的意境。

在所谓“多元化”的艺术天地里，你弄金属也好，玩油漆也好，作为绘画语言，颠来倒去也不过就是形、色、构图这么几件事，每个艺术家都可以编一套自己的“玩法”，搞出别出新裁的花样来，天晓得每个月有多少种新“玩法”被编出来，有多少种高深的规则被制定出来，但是，可以说其中绝大部分都沦为无人理解的“密码”，都变成画家的“自说自话”，都成了某种“黑话”，只有作者提供了“密码本”，人们才恍然大悟。最可笑的是，大多数密码一经解读之后立刻索然无味。到了这一步，编码的画家也就无聊和气恼起来，宁可维护其故弄的玄虚之状。

绘画语言的规则并不神圣，也不神秘，人人可以编制若干套，但是真正成为有效的规范，必须在交流中得到鉴别，看它能否征服人心，能否最有力地回答精神文化发展的历史课题。

害怕解读，回避交流的“黑话”固然不是有效的规范，而比这种“神秘化”更强大的力量，是把既成规范的“神圣化”。

“亚力斯多德的体系是完美的，我何必要看你的新玩艺儿？”僧侣对伽里略的望远镜不屑一顾。可惜的是，“完美的”体系不是一个。罗巴切夫斯基的高明之处在于他没有停止在对欧几里德体系“完美性”的感慨上，达·芬奇不是跪着看多视总构图的完美，才没有把它“神圣化”，从而发展起影响深远的透视方法。

大多数人对于绘画语言的习惯性判读规则，同样不是神圣的，因为它们也是随创作规则一起，在历史上不断变更的。在这个意义上，绘画语言的历史，也是在交流中不断更新规范的历史，也是在交流中不断鉴别各种规则的历史，只有不断地扩展和完善艺术的交流方式，把交流的渠道从教廷、从王室、从贵族、从一两个垄断的大画商的小宅门里解放出来，绘画语言的蓬勃发展和充分的鉴别才有可能。

4-4 创作的规则和规则的创作

人们常说，创作的前提是观察，观察的前提是客观，要排除一切“先入之见”。在这种说法里忽略了最重要的一条：观察与创作都是有规则的，而且都是规则在先的。应该说，创作与观察的前提，都是某种特定的规则。

“我的画法随对象而变，每画一个新的对象我都要酝酿一种新的方法，有什么规范可言？”

方法追随客体，这本身就是一种规范。象一切规范一样，这种规范也不是万能的，也是有疆界的。写实规范之下，可以有无穷多种细别，可以容纳“固有色”方法，也可以容纳“条件色”规则，但是没有抽象绘画的立足之地。

“我随兴之所至，无意识、潜意识以至一切不可言状的思绪起伏使我自己画完之后也说不清是什么观念在指导我。”

一再宣称自己的创作是纯粹潜意识活动的达利，1938年与著名的弗洛依德教授相会于伦敦，弗洛依德对他说，在你的艺术中，使我感兴趣的倒不

是潜意识，而是你的意识活动。①

对潜意识、对梦境的刻意追求，也是规范的一种类型，无论作者本人是否意识到它的存在。

在观察与创作活动中规则在先，并不是说结论在先，并不是说感受在先，而是说，没有某种具体的、特定的方法和规则，一切观察与创作活动就不可能进行。

对恒定的固有色视而不见，就是印象派色彩观察的特定方法规则。他们可以把这个脸画成绿的，可以把那个脸画成紫的，但都出于这同一个观察方法，千变万化的观察结论，同以条件色方法规则为前提。一切结论，都是某种方法的结论。即使是最“写实”的绘画方法的训练，也只是把学生的眼光思路导入特定的方法程序之中：这样比较；这样概括；哪些东西根本“看不见”；哪些东西一定要“看到空间深度”里面去……也是方法的训练，规则的灌输，而并不是对象自己有现成的画法，只要如实观察就应有尽有了。

方法规则这种东西的约束性、强制性往往被人说过了头，其实，它既可以是外加的，约束性的，也可以是自由的，甚至是自发的——只看是对什么

① 《文艺研究》1980年第6期第114页。

人而言。

成熟的画家可以从“有法”进入“无法”的阶段，无拘无束，痛快淋漓，不为一切成法所拘束，这时候，他讲艺术只是发乎性情，不能做作，不能勉强，不能因袭前人，更不能抄袭自己。他讲的不错，因为对于他，规则已经是他的习惯，是他无需专门注意的事情了。于是他给人的印象是“怎么画都对”，他的自我感觉是“物我两忘”，是作品有了自己的生命，手中的笔只是顺着作品本身的要求在挥动着。这种感觉只是出现在特定规则与作者特定精神生活的天衣无缝的吻合状态里，每一个作者都可以为自己找到或编制出合适的规则来，都可以达到“无拘无束”的状态，至于作品的高下，却是另一回事了。

可悲的是，误以为“无拘无束”就是摆脱了规则，于是削足适履，崇拜儿童画，不小装小；崇拜异域风格，不洋装洋；崇拜成名大师，不老装老；以为涂鸦就是奔放，以为怪诞就是胆识，恰恰用自己最生疏的规则捆住了手脚。

对一个画家来说，发乎性情的规则，是唯一可取的规则。要想改变它，除非改变自己的精神生活，但那已经不是就画论画所能奏效的。

个别画家所首创的规则，在交流中可以升华为一批人能够接受的规范，成为可以普遍遵循的创作规则和相应的欣赏规则。但是，有几个人的规则是如此“幸运”呢？在“多元”的世界里，谁都梦想着自成一“元”，但绝大多数规则刚一创造出来就自生自灭了。艺术学院的学生们才迈进校门就为自己构想一种前无古人的个人风格，成名的艺术家毫不懈怠地宣称风格的延续就是地狱，每日里编排出来的规则之多，接受鉴别的规模之大，频率之高，交流途径之广，使得多元世界里再也不把编排规则的事看得那么隆重了。

为什么只有高年级的学生才可以搞个人的特色？为什么只有头面人物才有编排规则的特权？如今，闹闹嚷嚷的小人物们都上场了，角斗场周围的观众们忽然发现自己也不见得比场上的角斗士来得差，于是宣布“民主”，也就不再见习，大打出手了，场上一片混战，每个人都腹背受敌，唯独观众席上变得空空如也。真的，在那种“个展”上观众挤得水泄不通的事情再也难得见到了。人人都是艺术家，而且是天生的艺术家，谁还不忙着去编排自己的事情呢。观众们习惯了，见怪不怪，过去说“自己不懂”还算是对作品的批评，如今说“不懂”好

象挺丢脸，于是改口说“不喜欢”，言外之意怪东西我也有喜欢的，还不那么跟不上趟。

编制规则已经不那么隆重了，变成司空见惯、人人可做，无需地位作后盾，无需场合作陪衬，搞艺术就是干这个，个人的首创性已经无需再当个口号去号召了。谁有什么新招数，打出来就是，没有新招数就回家再编编，如此而已。创造，创新，已经变成艺术活动的规范本身了，变成了一切具体规则的前提条件，“创造性”变成了入场的门票，而不是捧回来的奖杯。

4-5 不叫形式

按惯例，造形、色彩和构图被称作所谓的“形式”、或者“形式三要素”。

本来，一个东西被叫个什么不是至关重要的事，在这个称呼上争来争去多少有点学究气，有点象“嚼舌头”。但是，定名为形式，实在把话说得太死，也太偏了。

造形、色彩、构图都仅仅是形式，那么就有别的项目是内容了。的确，按惯例，题材、情节、角

色的所作所为是内容。再套上“内容决定形式”这一公式，那么造形、色彩和构图就都是为题材服务的小伙计了，小伙计的服务态度要好，要唯命是从、毕恭毕敬，小有“闹独立”的意思，就叫“形式主义倾向”，其结果绘画语言的苍白软弱由此泛滥成灾。

伦勃朗浓郁深沉的色彩，那既朴素浑厚又闪烁着贵重金属一样淡淡光辉的色彩本身就不包含着内容吗？

苏里柯夫的《女贵族莫洛卓娃》里，路旁雪地上的乞丐衣衫破旧，但是色彩处理却是饱满响亮，作者满腔的哥萨克热血不正是充溢在色彩之中吗？作者对人民的热爱，对生命，对生活的执著追求，他对那些献身理想的人们既炽烈又温暖的深情，不就充溢在他的绘画语言之中吗？

在这里，内容并不是绘画语言之外的东西，绘画语言自身就包含着它的内容，绘画语言的每一项都是内容与形式的统一体。

构图，是内容与形式的统一体；

色彩和造形也是内容与形式的统一体；

它们都不仅仅是“形式”。

题材，情节也是内容与形式的统一体，它们与

构图、形色之间的关系不是主仆关系，而是绘画语言的不同层次之间的关系，同作为绘画语言，它们各自都与作品的内容保持着直接联系。

内容与形式并不是两个“物件”，人们不可能先创作出一个叫作内容的物件，再创作出一个叫作形式的物件装配上去。创作始于内心酝酿出的朦胧意象，它已经是形象，已经是内容与形式的浑然整体，而在此之前，创作还没有开始。此后的每一个变体，每一种改动，都是一个新的内容与新的形式的统一体。大凡画出来的东西，都是特定内容与特定形式的统一体，如果说形式主义的作品就是光玩弄形式而没有内容的作品的话，谁能找到一件这样的怪物？

严格写实绘画语言解体之后，画面上人为处理的因素显然增多了，画面与自然物象拉开了更触目的距离，但是，这种变化真是“形式花样”而已吗？画家们的探索仅仅是纯形式追求吗？所获得的成果仅仅是“形式的解放吗”？

未来派画面上的马不是四条腿，而是几十条腿，多肢体的人物象是放射状的怪物。他们表现运动，表现速度，他们的眼睛象一部高速摄影机，对着某个运动物体连续拍照然后重叠曝光。这是玩弄

形式吗？且不管未来派“宣言”里对于自己表达的内容的自白，退一步讲，就算这群意大利画家只是觉得这么画画挺有意思，而这种“有意思”里面不是透露出一种前工业文明时代所不曾出现过的激情吗？画面的空间变成了运动时间的容器，不是过程的片断而是连续的轨迹，未来派在一匹马一个人的动作里所实现的眼光，被扩展到一场战争，一段历史、一个民族的兴亡，在里维拉的壁画上，画面的空间结构已经变成以年代以世纪为单位的时间跨度。如果说这是形式的解放，那它同时也是眼光的解放，思维能力与思维规模的解放。同时也是一种新内容的解放。

立体派把侧面的人像画上两只眼睛和两只耳朵，把背面人像的前胸挪到观众面前，在一个画面上集中了多视点的观察，重新组合成的形象，显然不同于日常的肉眼视象，简直是处处矛盾、处处不协调，天晓得这一大堆东西是怎么拼凑到一起的！然而这个世界是协调的吗？人的个性就那么完整吗？当画上出现的不再是一个人像、一头牛的时候，当支离破碎的画面上出现的是一幅对整个世界的象征的时候，分崩离析与肢解错乱的画面构成方式，就绝不是“玩弄形式”几个字所能概括的了。

当画家所裁剪的不再是个别物象，而是全球的风云，把从东半球到西半球亿万人的悲欢集于一画，人人都会说，这是作品内容容量的空前扩展，是作品内容的深化，但是，作为绘画语言，把人体各部分掰开重新组合与把地球掰开重新组合又有什么原则区别呢？为什么前者就只能是玩弄形式而已呢？

形式与内容的统一，这件事本来是无褒贬之意。最荒诞的作品，也是其荒诞内容与荒诞形式的统一，最乏味的作品，也是其乏味内容与乏味形式的统一，最琐碎的作品，也是其琐碎内容与琐碎形式的统一。

惯例所谓的“形式主义作品”并不是全无任何内容，而只是其内容不合惯例。形式主义作品也是某种特定内容与特定形式的统一体。

4-6 素材的质变

我们在日常生活里观察到的东西，都可以作为绘画的“素材”，但是，从素材到有声有色的绘画语言，这中间需要一个质变的过程。

写在红纸上的黑字，会闪出莹莹的绿光。这是

非常普通的现象，从这里可以再想一下：绿光从何而来？黑，只是一种弱白，只是一种深灰，也就是说，里面包含着赤橙黄绿蓝紫各种色光成分，只是它们都很微弱。当这个黑色斑被强烈的鲜红色衬托起来的时候，黑色里所包含的接近于红色的成分就全部被背景“吃掉”了，无从显示于肉眼视觉，而其中蓝绿色的成分恰恰被衬托出来。可以试一试，把黑色写在鲜艳的绿纸上，情形刚好相反，黑色里会闪出紫红的光。

我们知道，大自然里物象的色彩没有纯色，每一种颜色都在环境条件中千变万化。

没去过黄河的时候，我以为黄河就是泥浆一样的金色，到了黄河边，才知道它“朝晖夕阴气象万千”，从银灰到紫红真是变幻无穷。

穷根究底的话，自然物象提供给我们的每一个“素材”都孕育着无限多样的可能性，等待着我们的选择。

列维坦领着学生去画风景写生，学生们看了列维坦的画很奇怪：那里明明有一段墙你怎么没画上？列维坦也奇怪了：我根本没看见它！列维坦的画是质朴的，没人说他造作，但是他的确看不到那堵墙，确切说，是有意不看那堵墙，在他的视野

里，到处都是与他心境相通的东西。他说自己的《湖》取材于普希金的诗句“暴风雨的最后一片乌云，唯有你，飞驰在明朗的蓝天”。但是画面上的蓝天与芦苇已经全部是列维坦的蓝天芦苇了，乌云也不再是普希金的气势。画家和诗人从自然景观中捕捉了不同的东西，幻化为不同的艺术语言，体现了不同的心境情怀。

当代美国画家怀斯，长年居住在自己家乡，画来画去总是身边的房舍丘陵，可以说是逼真酷似，但是，他自己说自己是不诚实的。这句话的意思就是：我并没有象照片那样记录眼见的一切。怀斯用自己的眼睛追随着对象轮廓的起伏转折，从中体味着自己要追求的东西，他自称“抽象主义者”，未必没有几分诚实。

从生活素材到绘画语言之间的转变，是经画家内心的熔冶才完成的。内心的熔炉如果熄火了，那么素材永远只是素材，永远不会变成绘画语言。长年“在生活第一线”的人，可以掌握着大量的素材，积累了大量的细节、道具环境的知识，但是，素材不是救命的稻草，他的绘画语言仍旧可能是干瘪的，这些素材仍然没有生命，甚至根本派不上用场，原因很简单，就是他内心的熔炉停火了，或者

温度不够。对这种现象可以说：没有思想就是没有生活。

反过来，对于一个内心充实的人来说，活着，就有生活，睁着眼睛就有素材。

极而言之，生活物象无不可以成为有声有色的绘画语言。“遗矢”、“放屁”尚且可以登上诗坛，还有什么是绝对不可能登上画坛的呢？无需担心，格调高低只是对绘画语言而论的，并不是对素材而言。素材到绘画语言已经发生了质的变化。

凡·高屋里的椅子本来是听话的东西，出现在他的画面上，已经变得不驯顺，不安于命，在扭动，在挣扎和痉挛，象凡·高的神经一样搏动着。

树杆象地狱里的火舌，从容地焚烧着蓝天，在接受邻居问候“早安”的平淡素材里，凡·高更发泄着自己无名的怨恨。

库图索是意大利共产党的活跃人物．但是鲜明的政治态度并没有限制他画家的视野，集市上的妇女，拿大顶的儿童，海滨浴场上的青年，都被他兴致勃勃地收入自己的绘画语言，都在画面上表现出他对生活的肯定，对人类前途的信心。他没有那么狭隘，没有那么战战兢兢，没有那么神经衰弱，原因就在于他对自己内心世界的信心。

有所谓“反题材决定论”一说，意思是讲题材不能决定作品的价值，无需在题材上限制。但是，题材的含义是什么呢？如果是指的出现在作品里面的题材，那就已经是艺术语言的重要组成部分了，就已经是经过作者内心熔铸过的东西，就和艺术语言的其它部分共同决定着作品的高下。如果在这里指的是素材，是“生活原型”，指的是凡·高屋里那把椅子，而不是他画中的那把椅子，那么，木头钉出来的椅子和油彩画出来的椅子确实有天渊之别，木椅确实决定不了什么，而作品里的椅子却已经是从凡·高的“血管里流出来的”血液了。

4-7 背景生活

作者的内心生活，并不是横在作品和对象之间的路障，而是把自然物象与作品的绘画语言之间联系起来的纽带。

同样，作者的内心生活也是把他所处“时代”、所处“社会环境”以至个人生活经历的全部烙印引入绘画语言的枢纽。所有这一切，可以称之为“背景生活”，它们是作者精神世界所产生的

基础，它们在画面上并不出现，但它们却是任何绘画语言都无法摆脱的烙印。

每个人都可以“随心所欲”地编排自己的绘画语言，在画室里关上门自成一统，可以在自己的画架前调兵遣将称王称霸、为所欲为，难怪有人把艺术家当作绝对自由精神的化身，在艺术活动中寻求对于社会桎梏的逃避。

在某些人的笔下，绘画从文艺复兴时代摆脱神权的控制开始，又逐次挣脱了王权的统治、贵族的庇护，经过资产阶级民主革命，始于解放到民间，终于解放为纯粹个人的活动。纯粹的个性，纯粹的自我，多么“自由”！多么“民主”！这种漂亮话到哪里我也不信。

什么是“随心所欲”？画家的心之所欲从何而来？

法国著名的现代画家莱歇是很有个性的，他的绘画语言特色鲜明，在任何画册里都可以一眼认出来。他反对“摹仿”，主张绘画语言的解放，他说，自从文艺复兴以来，醉心于摹仿人体的形态，但是对于想象力来说，摹仿于事无补。只要在美术学校呆上几个月，谁都会知道如何如何画得像，但这并不证明他们具有任何天才。

莱歇用纯红、纯蓝、纯黄和黑色在画布上作

画，为什么这样处理？他说，我在画上涂上我从未用过的最强烈的颜色，我需要这样做，因为在战争中我们生活的环境是如此的灰暗和肮脏！正是从这个时期起，我开始使用纯色。

灰暗与肮脏的背景生活，就这样被引入了他对绘画语言的处理方式；他说，这样做是因为他觉得自己需要这样，而他如此的心之所欲，又是对他所处的背景生活的回答。

莱歇讲的不是漂亮话，他有个性，但没有把自己假装成世外的谪仙，他按自己的内心世界的呼声去处理自己的绘画语言，但是这里面已经反射出整个背景生活的阴影，他不必去描写哀鸿遍野的战场，却已经把战后西方的精神环境带进了画面。

回顾历史，达·芬奇不必描写一个宗教的叛逆者，不必描写火刑的残酷，不必描写教士的伪善，他也的确不曾描写过这样的场面，甚至可以说他也没有这种愿望，但是，就在他绘画语言里所表现出的精密与智慧，所表现出的对于人类自己肉眼视象的兴趣，所表现出的对于人生的渴慕，对于科学的崇仰，这一切都已经不仅仅是他个人的口味，而是对他所处的中世纪末叶整个社会环境的反应。

如果说杰克逊·波洛克是故作姿态，为了出名

不顾一切，如果说他在画布上狂涂滥洒的“行动派”手法和他到名人宴会上脱光衣服往壁炉里小便一样，都是纯粹个人的发泄，纯粹个人的粗俗表演，那么就算这一切统统是为了引人注目，为了与众不同，但是在他昏天黑地乱搞一气的行为里，在他疯狂恣肆的绘画语言中，不也折射出一大批美国财主对自己的财富扪心有愧，而巴不得用自由牌的香水遮掩住自己“循规蹈矩”赚来的金钱铜臭这样一种急不可待的社会心理吗？如果说“投合”、如果说“时髦”，那么纯粹个人的东西就更少了。

在绘画语言这个领域里，提倡“时代感”、提倡“社会性”，其实这些都是不提倡也丢不掉、跑不了的东西。背景生活，广阔的社会背景、当今的时代气氛，一样也丢不掉，它们在绘画语言的一切特色中折射着、不是谁想要不想要的问题，而是每一个人都逃避不开的问题，谁让你是吃这个社会的饭长大的，谁让你是被赶到这个时代出生的呢！

有意思的问题，不是在绘画语言中能不能反映背景生活，而是背景生活究竟是怎么从绘画语言里得到反映。

作为一个画家，社会的文化动向和时代的精神潮流，都是具体的，都是自己身边的人，身边的

事，也就是说，自己也是这一切背景生活的参加者，一个与一切人平等的参加者。他对于身边一切的责任，与其说是“反映”，不如说是“反应”，是作出自己的反应，作出自己的回答，用以推进生活的步伐。

绘画语言对于整个背景生活的关系，就是建立在这样一种积极的、能动的基础之上的。

莱歇用强烈的色彩节奏“反映”了他面对的灰暗与肮脏；

印象派用他们扑朔迷离的绘画语言“反映”了他们身边精神领域里的刻板与因循。

从背景生活到绘画语言，仍旧要通过作者内心世界这座熔炉，在这座熔炉里，既成的现实被铸造成反抗现实的武器，现存的一切被翻过个儿来变成未实现的理想，普遍接受的习惯被改写成一个巨大的问号，绘画语言对于整个背景生活的反映就是以这样颠倒的方式实现着。也正是在这个意义上讲，绘画语言不是对大自然的摹仿，也不是对社会生活的消极反映，它首先是艺术家内心生活的自画像，艺术家的内心生活有多么广阔它就有多么广阔的内容，艺术家内心生活有多么宏伟的波涛它就有多么强大的冲击力量。